

جامعة مؤتة

عمادة الدراسات العليا

الاتجاهات النقدية الحديثة في تلقي النّص الشعري عند محمود درويش

إعداد الطالب

فتحي رزق الخوالــدة

إشراف

الأستاذ الدكتور سامح الرواشدة

رسالة مقدمة إلى عمادة الدراســات العليــــــــــا
استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه
فــي اللغة العربية قسم اللغة العربية وآدابهــــــا

جامعة مؤتــة، 2009م

الإهــــــداء

إلى من علمني أن الصبر ثماره النجاح

وأن الأجر على قدر المشقة..

وأن المرء يبقى عالما ما طلب العلم

إلى أستاذي الفاضل:

الأستاذ الدكتور سامح الرواشدة..

تحية حب.. وعنوان وفاء

فتحـــي رزق الخوالــــــدة

الشكـــــر والتقديـــــر

بخالص الشكر، وعميق الامتنان أتقدم من أســـتاذي الأســـتاذ الـــدكتور ســـامح الرواشدة بأسمى آيات الشكر والعرفان على ما منحني إياه من حسن الرعاية، ولطف المعاملة حتى كان لي سحابة أستمطر وافر عطائها، ونورا أقتبس أروع هدايته.

كما وأتقدم بالشكر الجزيل لأساتذتي أعضاء لجنة المناقشة الذين لم يبخلوا عليّ بتوجيهاتهم الكريمة: وهم الأستاذ الدكتور إبراهيم السعافين، والأستاذ الدكتور يحيى عبابنة،والأستاذ الدكتور محمد الشوابكة ؛ لتفضّلهم بقراءة هذا الجهد، وتقديم النصح والإرشاد لي، مؤكدا لهم أن توجيهاتهم ستبقى الزاد الذي ينهض عليه هذا الجهد.

وفي النهاية أتقدم بالشكر والعرفان لزوجتي التي كان جلدها مفتاح نجاح، وباقة أمل.

فتحـــي رزق الخوالـــــــدة

فهرس المحتويات

الملخص

الاتجاهات النقدية الحديثة في تلقي النص الشعري عند محمود درويش

فتحي رزق الخوالدة

جامعة مؤتة، 2009

تحاول هذه الدراسة الوقوف على موضوع (الاتجاهات النقدية الحديثة في تلقي النص الشعري عند محمود درويش)وتحاور النص في ضوء تلقيه في مشهد النقد العربي، وترصد فاعلية المناهج النصية محددة بالبنيوية وما بعدها، أملا في التعرف على منهجية طرحها، وربطها بحركة التطور النقدي في الشعر العربي الحديث، ومناقشة إشكالية التباين ضمن مساري التنظير والتطبيق، ومعالم الفجوة الحاصلة في هذا السياق، وطبيعة تلقي المنهج وتفعيله، واصطناع الآليات النقدية لكل اتجاه، وأهم المعالم التي توصّل إليها النقاد في جانب إضاءة النص الشعري عند درويش.

وقد اقتضى هذا الطرح محاورة القراءات النقدية في ضوء الفلسفة التي قامت عليها، والمنهج الذي اختطته، إذ وقفت على بعض المفاهيم والمصطلحات، وحاورتها ضمن حدود تلقي المنهج، وقد ناقشنا في الفصل الأول اتجاه البنيوية بتفريعاتها التي ارتأينا أنها تساعد على سبر غور مشهد التلقي في النص الدرويشي، فسلطنا الضوء على البنية والشكل ووعي المنهج، ومنحى الأنثربولوجيا، وبنية القصيدة الدرويشية، وكذلك البنيوية الشعرية، والبنيوية التكوينية، واتجاه التأثر بالبنيوية.

أما الوقفة في الفصل الثاني فخصصناها للاتجاه السيميائي الذي ناقشنا من خلاله المفاهيم والآليات ضمن عنوانات تناولت مفردات : سيمياء العلامة، والفضاء البصري، وسيمياء العنوان، وسيمياء التناص، وكذلك استراتيجية التناص وتحولاتها.

ووقفنا في الفصل الثالث بمهمة التعامل مع استراتيجية التفكيك ضمن عنوانات اختصت بمفهوم التفكيك وآلياته، وتفكيك النص الدرويشي، وجماليات النص وحدود التفكيك. أما الفصل الرابع فاختص بنظرية التلقي معناها ومفهومها، وبعد التلقي في القصيدة الدرويشية، والقارئ منتجا، والتلقي والتأويل، ولسانيات النص وانسجام الخطاب.

ولم تكن الدراسة لتصل إلى منتهاها إلا بوضع مجموعة من الرؤى والنتائج المستوحاة من رحلتنا مع كثير من القراءات النقدية التي ضمنتها في خاتمة الرسالة.

Abstract

Monetary trends in modern poetic text in Mahmoud Darwish`s text poetry

Fathi Riziq Alkhawaldeh

Mu'tah University, 2009

This study attempts to stand on the issue of (the trends of modern monetary receive the poetic text when Mahmoud Darwish), and interactive text in the light received at the scene of the Arab Monetary and monitor the effectiveness of specific curricula text Bambini and beyond, hoping to identify it's methodology put forward, and links to the critical development of Arabic poetry, which will stand on the problem of variability among tracks: theory and application, and features of the gap in this context, the nature of the curriculum which received by activation, synthesis and mechanisms of criticism for each direction, and the most important milestones reached by the critics in the poetic text of Darwish.

This required readings of critical Conversation in the light of philosophy, and the approach that has been used, as It stood on some of the concepts, terminology, and arguments received within the curriculum, of the first chapter it showy the direction of structural that decided to help he fathom of the scene received Al-darwishi in the text, such as structure, form and awareness of the curriculum, orientation of Anthropology, the structure of the poem Darwishiyya, structural constituents, and the direction of vulnerability Bambini.

The pause in the second quarter of the semiotic direction in which the concepts and mechanisms within Anoint dealt vocabulary: Simian mark, visual space, Simian title, and Simian Atlas, as well as strategy of Atlas and orientations.

In the third chapter discusses to theories: the first deals with the strategy dismantling within titles disassembly and mechanisms, and the dismantling of text Al-darwishi,`s and the aesthetics of the text and the limits of disassembly. The Fourth theory specialized in acquisition: its meaning and concept, and after receiving Darwishiyyat`s poem, and reader productive, and recipient and interpretet, and text linguistics and discourse coherence.

The study was not going to reach its zenith unless a set of visions and inspired results of our journey with much of the critical readings whith imbibed in the conclusion of the message.

المقدمة:

لقد بات من المؤكد أن تميّز التجربة الدرويشية على مستوى الإنتاج الشعري قد أسهم إلى حد كبير في تنشيط جانب الحركة النقدية التي شهدت حراكاً متعدداً، فامتازت بخضوعها لتحولات متسارعة، استشرفت وجودها من جدلية البحث عن هاجس المنهج، فكان صدى التباين للتطبيقات النقدية على النص الشعري انعكاساً واضحاً للجدل الذي يدور في أروقة المشهد النقدي غربياً وعربياً، وقد تعددت تبعاً لذلك القراءات وفقاً لتعدد الأطر النظرية والمنهجيات.

وتأتي أهمية هذه الدراسة من محاولتها الوقوف على المشهد النقدي المتعلق باتجاهات البنيوية وما بعدها، استناداً لضرورة حضور المراجعة النقدية بوصفها تغذية راجعة لمشهد النقد في هذه التجربة من أجل الوصول إلى أهم معالمها، والأرضية التي تحط عليها، ومعرفة المواطن التي نجحت فيها، وكذلك الوقوف على مواطن إخفاقها، وطبيعة الآليات النقدية التي اصطنعها النقاد في كل اتجاه نقدي، ذاك أن حضور هذه الاتجاهات أخذ يتنامى بشكل واضح وملحوظ، كما أننا نطمح في هذا الجانب إلى توسّع أفقي يُحسِن مناقشة القراءات النقدية بشي من التفصيل، لاستخلاص أهم منهجياتها، ومعرفة المعالم التي حكمت تجربتها.

وتأسيساً على ذلك، فقد جاءت الدراسة تحت عنونة (الاتجاهات النقدية الحديثة في تلقي النص الشعري عند محمود درويش)، وهو أمر مكن من معاينة هذه الاتجاهات، والتجاوز عن القراءات التي تبنت الاتجاهات السياقية إلا ما كان من قبيل الإشارات العامة؛ لأنها ليست من ميدان بحثنا، وتبعاً لذلك تم تقسيم الدراسة إلى مدخل وأربعة فصول، تناولت في المدخل طبيعة الحركة النقدية حول تجربة درويش، وحاورت أهم تحولاتها، ووقفت على الضرورات الخالقة لفعل التحول المنهجي، وربطت بين المشهد النقدي عند درويش ومشهد النقد العربي للشعر العربي المعاصر.

أما الفصل الأول فناقشت فيه الاتجاهات البنيوية (الشكلانية) في تلقي النص الدرويشي، وعرضت في مدخله إلى طبيعة هذا الاتجاه، وأهم معالمه، وأهميته في جانب محاورة النصوص ونقدها، وهو مدخل مكنني من معاينة القراءات النقدية التي

وقفت على تجربة درويش الشعرية، إذ بينّت طبيعة النظرة للنص الشعري وفق فهم المرجعيات النقدية وتطبيقاتها على النص، وتناولت جدلية البحث عن بنية القصيدة الدرويشية، وأوضحت بعض إشكاليات المنهج ضمن عنوانات تضمنت : الشكل والبنية ووعي المنهج، وبنية القصيدة الدرويشية، والبنيوية الشعرية، واتجاه التأثر بالبنيوية.

أما الفصل الثاني فقد تناولت فيه الاتجاه السيميائي، وكشفت عن مواطن تفعيل المنهج، وناقشت القراءات التي فعّلت محددات العلامة ومفهومها، وطبيعة الفضاء البصري، والكيفية التي تم فيها الكشف عن محددات العلامة والإشارة بوصفها علامات لغوية هادفة، ومن ثم كانت الوقفة تتحدد في الخوض في فهم العلامة الشعرية عند درويش، وتوظيفها في قراءة النص.

وقد تناولت في الفصل الثالث قضيتين، اختصت إحداهما في إستراتيجية التفكيك، والكيفية التي تم من خلالها الولوج إلى النص الدرويشي، وانصبت المناقشة على تفكيك النص وإشكالية المنهج، وأهم ملامح التباين التي حكمتها على مستوى هذه التجربة، وتنازع المناهج واختلاطها، وحددت العنوانات أهم الأهداف التي سعيت إليها، ذاك أنها تضمنت : التفكيك: المعنى والمفهوم، وتفكيك النص الدرويشي وإشكالية المنهج، وجماليات النص وحدود التفكيك.

وفي الفصل الرابع طرحت الدراسة نظرية التلقي فحددت بعض مفاهيمها : وأوضحت بعد التلقي في قراءة القصيدة الدرويشية، وتناولت مفهوم الإنتاجية وحدودها من جانب نظرية التلقي، وآليات الوصول إليها من قبل النقاد، وحاورت طبيعة التلقي والتأويل ، ثم عرضت لبعد التلقي في جانب لسانيات النص وانسجام الخطاب.

أما منهج الدراسة فقد ارتكز على البعد التاريخي في بعض جوانبه، والإطار التحليلي للقراءات في ضوء المعرفة الخلفية عن المناهج النقدية، والآفاق التطبيقية لها، ومن ثم كان السعي نحو عقد المقارنات بين المرجعيات النقدية، والآليات التي اصطنعها النقاد في كل اتجاه، وهو سعي مكن من تشخيص المشهد النقدي، ووضع

أيدينا على محددات القراءات النقدية، وطبيعة فهم المنهج، والتبـــاين بـــين التنظيـــر والتطبيق.

أما القراءات التي أفادت منها الدراسة فقد تعددت، إذ تعلق جــزء منهـــا فـــي الدراسات التنظيرية للمرجعيات النقدية على مستوى الاتجاهات النقدية، فركزت على الدراسات المترجمة، وبعض الجهود العربية التـــي تناولـــت التعريـــف بالمنـــاهج، والتنظير للفلسفة التي تحكمها، أما في الجانب التطبيقي لنقد النقد على مستوى النص الشعري فقد اتكأت على نوعين من الدراسات: اختص النوع الأول باتجاه نقد النقـــد في التجربة النقدية بشكل عام؛ وتعلق الثاني بقضية نقد النقد حول تجربة درويـــش الشعرية، وقد وقفت في هذا السياق على القراءة التي قدمها كريم عبيـــد والمعنونـــة (محمود درويش في مرآة النقد العربي المعاصر)، وهي رسالة ماجستير أعدت في جامعة دمشق، وقد أفدت من بعض جزئياتها، لكنني ارتأيت أن أتجاوز عنها؛ انطلاقاً من أنها ركزت على الاتجاهات السياقية في أغلـــب أطروحاتهـــا، وكـــان تطرقهـــا للاتجاهات الحديثة محصوراً في بعض الجوانب، وكانت الـــسمة العامـــة لمعاينـــة القراءات لديها تقوم على فعل الوصف لا التحليل، يضاف إلى ذلك اتساع مـــساحة القراءات النقدية في جانب التجربة الدرويشية التي عاينتها في جانـــب الاتجاهـــات السياقية والنصية، مما يعني أن عرضه للدراسات كان سريعاً على الـــرغم مـــن أن القراءة حصرت عينتها بالقراءات النقدية بتاريخ محدد، وأنها بذلك أهملت كثيراً من القراءات المهمة في تجربة درويش الشعرية.

ومهما يكن، فإن قراءتي هذه لا تدعي لنفسها الكمال، وإنما هي جهد حاولت من خلاله أن أقف على معالم الحركة النقدية في جانب محدد، وضـــمن نمـــاذج نقديـــة متعددة، آملاً أن أكون قد حققت ما أصبو إليه، ولله الأمر من قبل ومن بعد.

التمهيد: الاتجاهات الحديثة وتلقي النص الشعري عند محمود درويش:

ثمة أهمية خاصة تحكم التجربة الدرويشية تجعلنا نقف عليها ضمن مجموعة من المعطيات المتصلة بمكوناتها الإبداعية، ومتع لقاتها الخاصة بالقراءة والتأويل، وتشكيلها الذي بات معلماً بارزاً من معالم التجارب الشعرية المعاصرة؛ ومكنوناتها التي تميزت بسمات العمق والإيحاء والترميز، وتوسعها الرأسي والأفقي الذي أهلها لامتلاك مقومات النصية ضمن ظروف سياسية واجتماعية ألقت بظلالها على الوا قع الشعري الذي شهد مرحلة تحولات جذرية كان من أهمها ملامسته لأهم قضية في وجدان الفرد العربي متمثلة بقضية فلسطين، وما رافقها من تنام للأبعاد الوطنية والقومية على المستوى الأيديولوجي، وبروز تحدي الشكل الشعري، وخلخلة كثير من المفاهيم النقدية، ومعاييرها المتنوعة.

ولعل مثل هذه الخصوصية كانت المحفز الرئيس للجانب الآخر المتمثل بتجربة الخطاب النقدي حول النص الشعري بتجلياته كافة، وآفاق التعاطي مع معالمه الحداثية، إذ استطاع هذا الجانب وخلال حقبة زمنية ليست بالطويلة أن يشكل عدة منهجيات للقراءات النقدية، سواء أكانت على مستوى الفرضية أو الإجراء، وضمن معطيات متعددة المشارب والرؤى، وتباينات مختلفة وفقاً لتباين المناهج الأدبية الـ تي تعددت نظرتها للنتاج الأدبي، وبات من الممكن الحديث عن تجربة نقدية خضعت لعوامل التطور والارتقاء، ليس على مستوى النص الدرويشي حسب، بل تعدتها إلى استجابة نقدية كشفت عن بروز "تيارات واضحة بفضل ما تراكم من نتاج، وما توافر من تأثيرات الوضع الثقافي والاجتماعي[1]، يضاف إلى ذلك خضوع المشهد للحراك النقدي العالمي الذي أخذ يحث الخطا نحو التقدم بشكل لافت للنظر، وباتت مجاراته إحدى متطلبات الواقع الجديد الذي يحاو ل تبديد عوالم الأشياء ليكسوها بوجهه الجديد.

وأمام هذا الجهد المتسارع أخذت بعض الجهود النقدية زمام المبادرة؛ لكشف خبايا الخطاب الشعري الدرويشي، وإنارة جوانب تف رده وسط تعدد بيّن في

---

(1) سليمان، مساهمة في نقد النقد، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط 1، 1983، ص6.

مرجعياتها؛ مما خلق تباينات في طبيعة التلقي ذاتها ضمن الأطر الفلسفية والفكريـــة التي تجاذبت هذا الخطاب المسكون بالمراوغة النصية، والسجال اللامحدود، فكلاهما بقي مسكونا بعوالمه التي لا تقف عند حدود المقصديات المحـــددة، أو المرجعيـــات الثابتة؛ لأننا أمام حركة دائبة تحاول أن تسير باتجاه "استرجاع التفاعل بين الـــنص والقارئ أكثر مما تهدف إلى فهم العمل المتنوع الوجود"[1].

ولم يكن هذا التنوع في حقيقة وجوده إلا حراكاً يختزل مرحلـــة مـــن التجربـــة الواعية في هذا الخطاب، وهي تجربة بدت تحيط بالحراك الأدبي مقدمة التعريـــف بالشاعر، وتقديمه إلى القارئ، وتخضع في أغلب أحايينها إلى ســـلطة المـــضمون الحامل للهم القومي، أو الاجتماعي، من خلال تلميحات استأثرت بها بعض الصحف والمجلات، وتضمنتها مقدمات بعض الدواوين [2]، ثم تناولهـــا البـــاحثون بالـــدرس والتمحيص، فامتازت هذه القـــراءات بالانطباعيـــة، والارتكـــاز علـــى الخطـــاب الأيديولوجي، وقصر النفس النقدي، ذاك أنها نابعة من الحاجة الواقعيـــة، "فـــسلطة المؤلف مطلب واقعيّ لمجتمعات واقعة تحت سلطة الاستعمار والاســـتبداد، وكـــان اعتبار الكاتب قطب الدائرة في العمل الأدبي وصاحب المسؤولية على نـــصه نقـــداً يلبي حاجة المرحلة[3].

ومهما يكن فإن مسيرة الخطاب النقدي لم تتوقف في هذا الجانب، لكنها لم تواكب الحراك الأدبي ف ي جانب تطور الموقف الشعري الذي كان يتعاظم أمامهـــا بـــشكل جعل الدعوة إلى وجوب حضور المشهد النقدي الموازي لهذا الحراك أمراً مفروضاً،

---

(1) راي، وليم، المعنى الأدبي، من الظاهرتية إلى التفكيكية، ترجمة: يوئيل عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ط1، بلا تاريخ، ص61.

(2) انظر: الخطيبيوسف، ديوان الأرض المحت لة، دار فلسطين للتأليف والترجمـــة والنـــشر، دمشق، ط1، 1968، مقدمة الديوان.

(3) الهمامي، الطاهر، الخطاب النقدي المعاصر تحولات فعلية أم قفزات شـــكلية، مـــن كتـــاب: تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر، عالم الكتب الحديثة، إربد، ط1، 2006، ص7.

بل تعدّى الأمر إلى نقد المناهج ذاتها، والخوض في جدلية ملاءمتها للواقع الفني العربي، وانسجامها مع توجهاته(1).

لقد أصبح لهذا اللون من المقولات ارتباطات فعالة في الحركة النقدية التي تلت مرحلة البدايات، وتشكلت لها خصوصية استمدتها من طبيعة التلقي المرتكز على خطاب لم يخف النقاد أنفسهم طبيعته من خلال ما صاغوه من تسويغات، بل امتد ليشارك فيه المبدع، ويسجل بعض التوقيعات الناقدة لفعل النتاج الشعري الخاضع "لتغيرات اجتماعية معاصرة شملت العالم العربي، وجعلت الاتجاه إلى الجماهير سمة من سمات النظم السياسية والإعلامية مكّنت لهذا النمط من النظم"(2).

ولم يكن للنقد في البداية أن يضرب صفحاً عن طبيعة التجربة الشعرية، والفعل النقدي الذي سبق مرحلة البدايات ، فقد ذهب ليجاريها وبخاصة في الميل للأبعاد الموضوعاتية التي اكتسبها من الطبيعة التسجيلية والغنائية الشعرية التي التصقت بالأرض والإنسان، وشكلت هوية أدب وطني وقومي جسّد حالة الصراع بين الأنا والآخر؛ وكانت في أغلبها رؤى تواكب طبيعة الصراع الذي تجلّت أبعاده في النص الشعري بمباشرة معلنة، ولامست هوى فكريا عند نقاد أشغلهم البعد ذاته، فوجدوا في النص ملاذاً مرضياً لهذه الرغبات، ملتفتين إلى الاتجاه الموضوعاتي المعلي من سطوة المضمون نتيجة الغنائية والمباشرة التي حكمت بعض نصوص الشعر العربي الحديث، ومن ثم غدت قراءة الأدب محكومة بتجاذبات التاريخية والأيديولوجية والشرح المفضي إليهما.

وعلى الرغم من أن مرحلة البواكير قد تبعها مراحل تميزت فيها التجربة النقدية بتعدد المشارب، ولاقت من العمق والتطور ما أغنى كثيراً من جوانبها، ونضجت في كثير من القراءات مرحلة التلقي النقدي نتيجة الاتصال الثقافي، وأصبح لكل ناقد تقنياته وأدواته المعتمدة أصلاً على "فروض أصبحت أساسية في الفكر الإنساني

---

(1) انظر: ثامر،فاضل، القصيدة والنقد، سلطة النص أم سلطة القراءة، مجلة الأقلام، العدد الأول، كانون الثاني، 1988م.

(2) عياد، شكري محمد، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1993، ص62.

الحديث ومميزة له "[1]، إلا أن مرحلة التطور الفعلي كانت باتجاه النقد النصي ضمن تصورات خاصة تتجاوز مرحلة قيود ذاتية الفنان وواقعه.

وتأسيساًعلى ما سبق، أخذت نظريات نقد الحداثة وما بعدها تسير باتجاه التفاعل مع المشهد النقدي، وبدا الخوض في جدليتها أمراً مفروضاً من أجل بلورة بعد هذه الاتجاهات في قراءة النص الشعري من جانب حضورها وسط تداعيات متعددة في جوانب الأسس النقدية التي حكمتها؛ ذاك أنها من جانب جاءت بتأثيرات المثاقفة التي خضعت لظروف سياسية وعلمية واجتماعية ذات خصوصية ما، مع ما رافقها من نهوض أدبي ونقدي كبيرين اتصلا بالجانب الإجرائي، وهي من جانب آخر متنوعة في ذاتها لتواصلها مع أطراف العملية الإبداعية بمتعلقاتها المتنوعة سواء أكان ذلك على مستوى النص أو المبدع أو المتلقي.

والواقع أن هذه الاتجاهات وجدت صخباً نقدياً كبيراً؛ لما أحدثته من خلخلة في طبيعة التلقي الثائر على ما يمكن تسميتها بالمناهج السياقية على الرغم من عدم نضوج فاعليتها في تخطي جميع حدودها، وبما أحدثته من تباينات في ذات المنهج بفعل الاجتهادات المبنية على ما يوجه للآخر من نقد مع تواصل في امتداداتها الفلسفية والإجرائية، وبروز تباينات في حدود الأيديولوجيا ذاتها التي تحمل ردات فعل عنيفة على فعل الإجراء النقدي، ومن ثم فإنّ ميلادها شهد مرحلة من الذيوع والانتشار والتدافع في مستويات التنظير والتطبيق، وهو إجراء مرافق لكل منجز إنساني يسعى إلى تحقيق قدر كبير من النجاح.

غير أن ثمة خصوصية قد تقال في حضرة الخطاب النقدي العربي في جانب هذه الاتجاهات، وهو ما يبدو منعكساً بصورة أو بأخرى على ما أنجز من دراسات تطبيقية في مضمار التجربة الدرويشية، إذ يمكن النظر في طبيعة تلقي المنهج لدى بعض النقاد والباحثين، وما يثيره هذا التلقي من تباينات متباعدة بدءا من عقدة الآخر، ورفض التعاطي معها، وانتهاء بعدها ملاذاً آمناً للخلاص من عقدة النقص الحضاري التي يرى بعضهم أنها مساهمة بفاعلية في التراجع النقدي الذي تشهده

---

(1) هايمنستانلي، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ترجمة : إحسان عباس، ومحمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، 1981م.

الحالة العربية، وبين هذه العلاقات المتدافعة ينبثق واقع خاص يطرح حرارة السؤال، وإخفاقات الانجاز على الأقل في موازاة نقد الآخر الذي يتسارع منسجما مع ثقافته، ومقدما نماذج نقدية إبداعية بقيت حركتهما مسكونة بعالم التحول لا الثبات، فالمنهج الواحد لا يبقى أسير المطارحة التطبيقية الضيقة ، وإنما هو خاضع لتداولية التطور والتغيير.

هذه المتعالقات جميعها بنت حالة من التردد والقصور في جوانب منهجية انعكست على مظاهر التعاطي معها ببروز إنتاجية نقدية تتواصل تارة، وتتقاطع تارة أخرى، وإجراؤها النقدي محكوم بنصوص متباينة بعضها حقق درجة عالية من التعالي النصي الذي يفرض نفسه على المتلقي، والآخر مرهون بتنويعات الممارسة النقدية التي تنجح في بعض الأحيان في تشييد مبنى نقدي من جانب، وتخفق في جانب آخر؛ مما يؤكد أن "الصراع المنهجي في حقل النقد الأدبي يتم لا بسبب التباين في تحديد هدف النقد، أو رؤية الأدب، بل إضافة إلى هذا وذاك بسبب التصورات المتباينة للفعل البشري والإنسان ورؤية العالم"[1].

من هنا ارتأينا في هذه المطارحة النقدية الخوض في غمار تفصيلات المشهد النقدي بما تعالق مع التجربة الدرويشية التي كانت حاضرة الوجود في هذه الاتجاهات، بل إن هناك محاولة نقدية تحث الخطا نحو مزج العالم النظري لهذه الاتجاهات مع خصوصية هذا الإبداع الذي تشكل وسط حالة من المعالم الثقافية والاجتماعية والسياسية؛ مما منحها خصوصية ما في جوانب الرؤيا واللغة والتركيب، وهي حالة قد يكون من المبكر الحكم على انجازاتها، ذاك أن هذا الأمر مرهون بالحركة الدائبة لفعل النقد ومرونته في تحقيق ذاته، وهو أمر مرهون أيضاً بكثير من الآفاق الداخلية والخارجية.

إن إحدى متطلبات هذا المسعى تكمن في معاينة هذا الواقع من خلال النماذج النقدية التي حققت قدرا مقبولاً من تعاطيها مع التجربة الشعرية متجاوزين ما فرضه التوجه النقدي في بداياته؛ مما جعل الدعوة تتجه إلى ضرورة التعاطي مع النص

---

(1) ماضي، شكري عزيز، من إشكاليات النقد العربي الجديد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1997م، ص15.

على أسس موضوعية تعلي من سلطة العقل العلمي بعيداً عن الضغوط الذاتية، فدرويش وعلى الرغم من تناول أعماله المبكرة بما يمكن تسميته بالنقد العاطفي إلا أن ذلك لم يرق له، فهو يشير إلى ابتعاد النقد عن مهمته التي وضع من أجلها عبر منحيين مهمين: يكمن الأول في إغراق النقاد في مدح طبيعة التجربة الشعرية الحديثة والدفاع عنها، وتسليط الضوء على الشعراء أنفسهم، وينحصر الثاني في العطف السياسي المتمثل في قضية الصراع العربي الإسرائيلي[1].

ومن هنا فإنه يمكن ملاحظة أن هذه الحركة النقدية كانت في بعض تجلياتها استجابة طبيعية لماهية التطور الشكلي الذي خضعت له التجربة الشعرية الحديثة الأمر الذي أسهم في قيام بعض التحولات في هذا الخطاب النقدي على يد من نظّر لحداثة التجربة، إذ حاول النقد أن يجعل من النص تكوينا دقيقا يمكن الانطلاق منه، ومن ثم فإنه لا غرابة أن تنادي ناقدة مثل نازك الملائكة بممارسة مقاربات نقدية تستند إلى بعض المعايير الشكلانية المرتكزة إلى بلاغة القصيدة ذاتها قبل أي انهماك[2] فقد بدأت كتابها "قضايا الشعر المعاصر" بالدفاع عن فكرة الشكل الفني الجديد، وارتباطه بأصول الشعرية العربية ضمن عرضها لنماذج شعرية من نصوص درويش، لكنها وقفة مبسطة رافقت مرحلة التنظيرات النقدية لأصول النموذج الشعري المعاصر.

أما ملاحظة المشهد الثاني فقد تجلى في جدلية التباين في التصور بين عمق الفهم للممارسة النقدية بوصفها تحمل تباينات في التلقي والتفاعل، وبين هامشية الإجراء المستند إلى حالة التعاطف، وهو ما يبدو في الجدل الحاصل بين النقاد الذين تصدوا لفكرة الشعر الحديث سواء أكانوا مدافعين عنه أم مناصرين له، فقد أخذت ظاهرة الشاعر الناقد تتنامى مشكلة فعلا نقديا يزاوج بين ممارسة العملية الإبداعية،

---

(1) درويش، محمود، أنقذونا من هذا الحب القاسي، مجلة الآداب، العدد الثامن، 1969م، ص5-6.

(2) الموسوي، محسن جاسم، مرجعيات نقد الشعر العربي الحديث في الخمسينات، مجلة فصول، مجلد15، العدد الثالث، 1996م، ص43.

وبين الفعل النقدي، إذ إن هؤلاء الشعراء هم رواد التجربة الذين خبروا مواطنهـــا، وعرفوا مكنوناتها.

ولقد طرح أدونيس في كتابه المعنون "زمن الشعر"بوادر هذا التوجه حين أشـــار إلى طبيعة النقد مصنفا إياه ضمن معيارية متعددة، إذ إن هناك نقدا مدرسيا، وآخـــر أيديولوجيا، وثالثا جديدا "لا يقدم مجموعة من الأحكام القاطعة، وإنما يكـــشف فـــي النص عن نظام مترابط من الدلالات لا يلغي إمكان قراءة ثانية تكشف عـــن نظـــام آخر:أي أنه يؤكد استقلالية النص، ولا يعده أداة أيديولوجية، وإنما يتناوله كـــأفق أو تحول أو حقل "[1]،وهذا الحراك بحد ذاته يؤطّر لحالة عدم التجانس فـــي منطلقـــات التصور الخاص بالعمل الشعري الحداثي، وهو ما انعكس على طبيعة التلقي النقدي له ضمن أحكام القيمة، أو الانطباعية، أو العلمية المحضة، أو الأيديولوجيا المتحيزة، أو الوسطية المنصفة، أو الاختلاط المخل.

إن هذه التصورات تدفعنا إلى تعقب فعل القراءات النقدية التي حاولت أن تقـــدم مساهمات في قراءة النقد المتصل بالتجربة الدرويشية، وإن كنا نواجه إشكالية تتعلق بحداثة التقويم النقدي على الرغم من الحضور الفاعل الذي قدمته بعض الدراســـات التي امتازت أيضا بتوجهها نحو التنظير لبعض المناهج، وتعليقاتهـــا الطفيفـــة فـــي جوانب الممارسات النقدية، ومن ثم تطور هذا الفعل الإنتاجي ليشمل تفردات خاصة في منهج بعينه.

---

(1) أدونيس، زمن الشعر، دار الساقي، بيروت، ط6، 2005م، ص361.

مدخل: البنيوية منهجا نقديا في تلقي النص الشعري عند درويش:

أخذ المنهج البنيوي يسجل حضوراً متعدداً في المشهد النقدي لتجربة درويش، انطلاقا من أن بنائية النص الشعري تشكل منبعاً ثرّاًفي خلق هويته ، لارتكازها على مبدأ التواصل بين مكوناته الفاعلة، وإفضائها لتركيبة ما متجانسة في معطياتها؛ لذا عدَّت مدخلا أساسيا من مدخلات النقد الذي يسعى للولوج إلى عناصر النص الأدبي بتجلياته المتعددة بعيداً عن أي مؤثر خارجي وذلك بالتمركز حول النص بمعزل عن كل شيء، فهي تسعى للكشف عن تركيبته التي تشكّل "بنية لغوية ، وإشارة مجانية،ومكتفية بذاتها ، ترفض الإحالة إلى كل ما هو خارج اللغوي كالمؤلف، والواقع، والتاريخ"[1].

ولعلّ هذا الجانب هو انعكاس طبيعي للفلسفة التي قام عليها اتجاه البنيوية، فهو يتمركز حول تقنين المعرفة في أبعادها المتعددة بدءاً من مجال الألسنية العامة عند سوسور الذي لم يستخدم لفظة بنية ، لكنّه أشار لمقتضياتها عند حديثه عن النظام اللغوي الذي يعدّ من أهمّالأسس التي قام عليها المنهج وانتهاءً بتوالي تطورها ، ودخولها إلى عالم الأنثروبولوجيا على يد كلود ليفي ستروس [2] الذي رأى أن هناك طريقة تنسق العناصر الداخلة في بنية الأسطورة، وأنها تتعلق بنظام اللسان[3]، مما حدا به لتفعيلها في الجانب الأدبي ضمن النموذج اللغوي، لتبدأ بعد ذلك مرحلة الثورة عليها بظهور المناهج التي سعت إلى تقويضها على الرغم من محاولتها الإفادة من كثير من الأطروحات التي قدمتها.

وقد تولّد عن ذلك فعل التركيز على النموذج اللغوي، والابتعاد عن النقد المبني على الأيديولوجيا؛ لأنها تحاول ألا تجعل للظروف التاريخية والاجتماعية سلطة على النص، وهي بذلك تستجيب لأفكار كثير من علماء اللغة، إذ عدّ سوسور اللغة نظاما

---

(1) ثامر، القصيدة والنقد، سلطة النص أم سلطة القراءة، ص9.

(2) انظر: ستروك،جون، البنيوية وماعبدها من ليفي ستروس إلى دريدا، ترجمة : محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، العدد206، 1996م، ص11.

(3) انظر: ستروس،كلود ليفي، العقل البري، ترجمة : نظير جاهل، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1984م، ص302.

من الرموز، وحلَّل العلامة وفقا لذلك إلى مكونين المكون الصوتي و المكون الذهني، ودعا الأول دالاً والثاني مدلولا، وجعل العلاقة بينهما اعتباطية؛ لأن "الإشارة اللغوية تربط بين الفكرة ،والصورة الصوتية ، وليس بين الشيء والتسمية، ولا يقصد بالصور الصوتية الناحية الفيزيائية للصوت ، بل الصورة السايكولوجية للصوت أي الانطباع، أو الأثر الذي تتركه في الحواس"[1].

هذا التصور أدى إلى ثورة تداولية في مجال الاتفاق والاختلاف ، وآليات الإجراء في جانب النقد الأدبي ، ولكنه لم يكن فريدا في جانب الأفكار التي طرحت في مجال علم اللغة ، بل جاءت تصورات أخرى لا تقل فاعلية عنه من مثل تبني مقولة الثنائيات الفاعلة المتمثلة بثنائية : الكلام واللغة، وثنائية التزمن والتزامن، وبدا التركيز واضحا على الدور اللغوي الذي يختص في الكشف عن نظام خاص يؤدي دورا ما في التآلف في إطار منبثق من اللغة ذاتها دون التركيز على ذات الدلالة، بل التمركز حول كيفية تشكلها، فهي تلعب دورا أساسيا في تشييد البنية ذاتها ضمن محور العلامة اللغوية وعلاقتها ووظيفتها ، "فاللغة منظومة لا قيمة لمكوناتها إلا بالعلاقة القائمة بينها"[2].

لقد أدّت هذه التطورات إلى تعدد الأبحاث المتعلقة بهذا النظام، وتواصل الفعل الإجرائي، والخضوع إلى محددات متعددة الجوانب ، فتم البحث عن ما يسمّى أدبية الأدب، أو بمعنى آخر القوانين التي تحكم العمل الأدبي ، وهي ما اصطلح على تسميته فيما بعد بالشعرية أو الأدبية أو الإنشائية وبدا التركيز على مدى صلاحية القوانين اللغوية التي تعد ظاهرة خاصة لها قوانينها على الظاهرة الأدبية التي تتميز بخصائص أخرى، وقوانين مغايرة[3].

ويرتكز الإجراء البنيوي على عامل الإدراك الذي يستطيع أن يقبض على حدود النظام،وهي مستمدة من العمل نفسه ؛ذلك أنها "حيلة عقلية،أو نشاطٌ ذهنيٌ يهدف

---

(1) سوسور،فرديناند دي، علم اللغة العام، ترجمة: يوئيل يوسف عزيز، بيت الموصل، 1988م، ص84-85.

(2) المرجع نفسه، ص20.

(3) انظر: ماضي، من إشكاليات النقد العربي الجديد، ص34.

إلى إدراج الأشياء في نظم مفهومة ومعقولة ، واضحة التركيب،بيّنة الوظائف ، محكومة في علائقها وارتباطاتها "[1]، ومن ثم فإنها تتجه صوب العلم التجريدي الذي يخضع النص للعرض العلمي بعيدا عن أي سلطة، لذا تلجأ لاستعمالات اصطلاحية استقدمتها من حقول العلوم التجريبية، من مثل المنطق ، والرياضيات، والأنثربولوجيا، فالطريقة النقدية كما يقول أناتول فرانس " لابد -نظرياً- من أن تشارك العلم ثبوته ما دامت ترتكز إلى العلم نفسه"[2]، وهذا ما يؤكد استئثارها بالنمط اللغوي، وحتى خروجها إلى علاقة البنى الاجتماعية المشابهة لبنية اللغة، وعدم حصر ذاتها في نوع خاص من النصوص؛ ودخولها إلى علوم متعددة؛ إذ إن ما تقوم به يعدّ استجابة طبيعية للعمليات العقلية التي يجريها صانع اللغة ومتلقيها على حد سواء.

لقد بدا السجال في وضع أطر خاصة للبنية غير محدود، فهي متطورة ، ومتعالقة، وممتدة،بل ترتكز سماتها على الشمولية ، والتحول،والتحكم الذاتي ، وتعد منهجا لا مذهبا ؛ ذاك أنَّها تقدم نموذجا يمكن الاستناد إلى علميته التجريدية في وصف العمل الأدبي بعيدا عن أي تأثير يناقض هذه العلمية ، وهي -كما تصور بياجيه- "تحتوي على قوانين كمجموعة (مقابل خصائص العناصر) تبقى، أو تغتني بلعبة التحويلات نفسها دون أن تتعدى حدودها، أو أن تستعين بعناصر خارجية"[3].

واستجابة لهذا التنوع قدمت البنيوية عدة منهجيات لقراءة النتاج الأدبي مستفيدة من مبادئ النقد الشكلاني الذي استثمره سوسور وطوّ رفيما بعد ، كما أنها استثمرت أطروحات ياكبسون وتودوروف حول الشعرية ومتعلقاتها، ونظريات بارت حول موت المؤلف، وعزل الخطاب الفني عن وظيفته، وأفادت مما طرحه لوسيان جولدمان حول الارتباط الوثيق بين البنية النصية والتوجهات الاجتماعية وفق

---

(1) فضل، صلاح، نظرية البنائية في النقد الأدبي، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 1986م، ص13.

(2) هايمن، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ص30.

(3) بياجيه،جان، البنيوية، ترجمة : عارف منيمنه، بشير أبو بري، منشورات عويدات، بيروت، ط3، 1982م، ص8.

الطبيعة البنيوية؛ ذاك أن السعي ينبغي أن يتوجه إلى "استخراج بعض المبادئ لتاريخ جدلي للأدب"[1]، فالعلاقة الموجودة بين الوعي الجمعي، والأعمال الإبداعية الفردية لا تكمن في شكل تطابق تام في المحتوى ، ولكنها تتجلى في نوع من التطابق على مستوى البنيات نفسها.

ولم تبق هذه الأطروحات في حدود البعد النظري ، بل تجاوزت تلك الفرضيات إلى أبعاد نقدية إجرائية خضعت لكثير من التباينات في حدود الفهم البنيوي الذي يجعل من النص بنية لغوية مكتفية بذاتها من أجل فهم المستويات المتعددة للأعمال الأدبية ودراسة علائقها وتراتبها والعناصر المهيمنة على غيرها ، وكيفية توالدها[2] وبدا السجال غير محدود في جوانب تأويل المصطلحات النقدية، فانعكس ذلك على البعد الإجرائي؛ مما جعله أسيرا للتداولية الخاضعة لعمليات الترجمة، وطبيعة المثاقفة، دون إغفال القيود المفروضة على حركة المتلقي، إذ إنها لا تطلق يده في النص، وإنما تجعله مرهونا بالكشف عن البنية وتحديدها.

والواقع أن المدخلات التي قدمناها قاصرة عن إيصال القارئ إلى بر أمانه حول بسط الأبعاد البنيوية ومذاهبها، ومتعلقاتها الفلسفية؛ ذاك أنها متشعبة المجالات في العلوم المختلفة من مثل : علم النفس، وعلوم اللغة ، والأنثروبولوجيا، لكنها بالمقابل تقدّم لنا مفاتيح للوقوف على المشهد النقدي البنيوي الخاص بتجربة درويش، آملين معاينة الجزئيات المعرفية للبنيوي من خلال النماذج التي نقدمها كي تفهم في سياقها التحليلي.

وأمام هذا المسار ينبغي الإشارة إلى أن هذه الوقفة محكومة ببعض المعطيات التي تتجلى في أن المنهجية في قراءة هذا الخطاب النقدي ينبغي أن تحمل في طياتها تجاوز بعض تلك السلبيات التي تتعلق بالمنهج البنيوي ونظرياته ، وبخاصة عند قراءة تجربة ما؛ لأن مثل هذا الأمر قد يعود إلى قصور في ذات المنهج وأسسه، أو

---

(1) انظر: غولدمان لوسيان وآخرون، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ترجمة : محمد سبيلا، مؤسسة الإيمان، القاهرة، ط2 ، 1992م، ص24.

(2) انظر: فضل صلاح، مناهج النقد المعاصر،دار الآفاق العربية، القاهرة، ط 1، 1997م، ص94.

في طبيعة التلقي المتفاوت في استيعاب المنهج وآليات تفعيله، أو في واقع المشهد الأدبي وخلفياته، وهي أمور تضطّرنا لمعاينتها في ظل الفهم البنيوي ذاته مع أهمية الكشف عن مدى فاعلية هذا المنهج في إبراز النموذج اللغوي، وطبيعة استثماره وفقا للفهم الذي يسير عليه الناقد.

وقد لا يخفى على أي متابع لحركة النقد العربي الحديث مدى التفاوت الذي يحيط بالقراءات النقدية ، وهو أمر يشمل التجربة الدرويشية التي تفاوت فيها هذا الحضور، وهو ما سندرسه ضمن هذا الفصل منوّهين إلى أن هذا التباين يحفّز الذاكرة على إيجاد قاسم مشترك يراعي الخصوصية، ولا يهمل الخطوط العامة لتصورات المنهج وآلياته، ومن ثم فض جزء من الإشكالية وهو ما يحفّز للوقوف على القراءات ضمن محاور عدة هي: البنية والشكل ووعي المنهج ، والبنيوية الشعرية، والبنيوية التكوينية، واتجاه التأثر بالبنيوية، والسيمياء والتناص.

الفصـــــل الأول

البنيويـــــة

1.1 البنية والشكل ووعي المنهج:

شكّلت البنية بؤرة مهمة لمقاربة النصوص، استجابة لإرث الشكلانيين الـروس الذين نظروا للأثر الأدبي على أنه من أهم قوام همومهم، فهم يأبون ممارسة الطرق النفسانية أو الفلسفية أو الاجتماعية التي كانت تسوس الأدب الروسي آنذاك منطلقين بفهمهم للأدب من أسس مغايرة، إذ لا يقرّون بشرح الأدب وفقا لترجمة الكاتب، أو تحليل الحياة الاجتماعية المعاصرة له؛ مما جعل من أهم متطلباتهم مناقشة مشكلة تحديد الخواص الشكلية واللغوية التي تميّز بها الشعر والأدب عن بقية أشكال التخاطب بوجه خاص عن لغة النثر أو اللغة العادية، "فالأدب من حيث الجوهر في نظر الشكلانيين لغوي أو سيميائي، أو هو نسق من الدلائل"[(1)].

ويبدو أن هذا التصور قد أثّر بصورة أو بأخرى في جدلية التطور الممنهج على أيدي بعض المدارس الأدبية التي نهضت به، ومن ثم فقد شهد حالة ميلاد جديدة تمثلت في أبحاث البنيويين الذين رفضوا ثنائية الداخل /الخارج، وانحازوا إلى الجانب التجريبي المخوّل لحضور النموذج اللغوي بوحي من هذه الأفكار، وبطريقة أكثر ديناميكية، فانطلق سوسور باحثا عن حدود النظام في علم اللغة واللسانيات، وفرّق ستروس بين الشكلية والبنيوية من منطلق "أن الشكلية تدفع باتجاه الفصل بين الشكل والمضمون فصلا مطلقا، إذ إن الشكل وحده هو القابل للفهم في حين أن المضمون ما هو إلا مخلف من المخلفات يفتقد لأي قيمة ذات معنى، أما البنيوية فترى أن لا وجود لهذا التضاد، فالشكل والمعنى كلاهما من طبيعة واحدة، ويخضعان لتحليل واحد، فالمضمون يستمد حقيقته من بنيته"[(2)].

---

(1) إيرليخ، فكتور، الشكلانية الروسية، ترجمة الولي محمد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ط1 ،2000م، ص34.

(2) ستروس، كلودي ليفي، الإناسة البنيانية "الانتروبولوجيا البنيوية (القسم الثاني) ترجمة: حسن قبيسي، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1990م، ص121.

إن استجابة شتروس للمنهج البنيوي كانت ميلا باتجاه دراسة الأنثروبولوجيا، فقد درس جانبا كبيرا في بنى الأساطير وفق هذا المنظور، و فعّل جوانب متعددة في هذا الصدد لنقل هذا المجال من أجل الكشف عن البنية التي تحكم الأسطورة: "أي علـــى طريقة نظم عناصرها، ولا بد في هذه الحال أن تكون للأسطورة ككل كائن لغــوي وحدات مكونة، وأن تتفق هذه الوحدات بكيفية ما مع الوحدات اللغوية"(1).

ومهما يكن فإنّ وتيرة الدعوة الشكلية قد وجدت ضالتها في الاتجاه الألسني الذي يُعدّ مادة خصبة لهذا الميدان، وهو ما كان مناط البحث لدى البنيويين الذين فعَّلوا هذا الجانب ضمن جدلية الشكل والمضمون؛ ذلك "أن الجوهر لا يمكن له أن يكون منطلقا لوصف الشكل اللسني بل العكس فإن الشكل هو الذي يحتل هذه الرتبة ، ولن يكون وصف الجوهر تاما ومفيدا إلا بعد أن يكون وصف الشكل قد اكتمل"(2).

غير أن ما يهمنا هو الكيفية التي نهض بها المنهج تطبيقيا في مشهد النقد العربي حول تجربة درويش، إذ نلحظ رواجا محدودا عند بعض الباحثين الذين تصدوا لهذه التجربة، انطلاقا من الاستجابة لمقولة الخروج من قيود السياقية التي بدا حـــضورها في رأي بعض النقاد قتلا للأدب وخروجا به عما وضع له، وهو ما يفـــسِّر لحظـــة التبرير النقدي في كثير من الأحيان التي غالبا ما يستهل بعض البـــاحثين قـــراءاتهم بها، إذ تعلو نبرة الفصل بين الشكل والمضمون، ومحاولة الخروج منها، أو مدافعتها لصالح القول النصي.

هذا المشهد يمكن ملاحظته في قراءات متنوعة تفاوتت في حضورها المنهجـــي باقتراب بعضها وابتعاد بعضها الآخر ،غير أنّها في كثير من إجراءاتها لم تهمـــل الخطوط العريضة للمنهج على الرغم من محاولتها إيجاد خصوصية ما للنقد العربي قد تعود لطبيعة فلسفة التفكير التي يشترك فيها طرفا عملية الإبداع :المبدع والمتلقي، أو إلى طبيعة الثقافة ، أو الواقع الأدبي ذاتـــه، أو خـــصوصية التجـــارب الـــشعرية

---

(1) إبراهيم، عبدالله وآخرون، معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقـــافي العربي، بيروت، ط1، 1990م، ص56-57.

(2) الحناش، محمد، البنيوية في اللسانيات، الحلقة الأولى، دار الرشاد الحديثة، الدار البيـــضاء، ط1، 1980، ص263.

المتصلة بالوجدان العربي بأدبائه ونقاده، إذ تكمن صعوبة الفصل بين النموذج اللغوي وبعده المضموني ، وهي مسألة متعلقة بواقع ثقافي صقلت عليه العقلية العربية، وبدا توارثه واقعا متواصلا مع الحياة الأدبية والثقافية، وتنامى وسط أفكار أيديولوجيا المد الماركسي الذي تزامن مع تصاعد وتيرة الحركة الشعرية الحديثة.

بيد أن المحاولات الأولى للخروج من عباءة هذه المنظومة بدأت بالمواءمة بين الأبعاد الأيديولوجية والجمالية، إذ مزج النقاد بينها في خليط متشابك يسعى لربط الخصائص اللغوية بالمضمون النصي وهي محاولات لم تنقطع أو تتلاشى ، بل أخذت تتنامى لتشكيل منهج جمالي يوائم بين الطرحين و بخاصة بعد توالي النقد للمسيرة النقدية التي رافقت مرحلة البدايات في الشعر العربي المعاصر، واللافت للنظر هو ظهور الآراء البنيوية مع البقاء في إطار المنهج الجمالي ، فشكل الأثر الأدبي يجب أن يتم الإحساس به بشكل ديناميكي، وتظهر هذه الديناميكية في مفهوم مبدأ البناء، "فالشكل الديناميكي لا يتجلى نتيجة اجتماع تلك المكونات أو اندماجها ، ولكن نتيجة تفاعلها"[1].

2.1 الوعي الأنثربولوجي للبنيوية:

اتجهت بعض القراءات إلى استثمار منهج الانثربولوجيا الذي قدمه كلود ليفي ستروس في قراءة النص الدرويشي، وقد كانت قراءة عبد الكريم حسن من أولى المحاولات[2] التي استعانت بالمنهج صراحة بعد طرحه لرسالة الدكتوراه المعنونة (الأرض في شعر محمود درويش) والتي لم يتسن لي الإطلاع عليها ، وكان أحد الباحثين قد تناولها في رسالة أعدت في جامعة دمشق عنونت (بـمحمود درويش في مرآة النقد العربي المعاصر)[3].

---

(1) نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة : إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1982، ص78.

(2) حسن، عبدالكريم، الدرويش يخضرّ فوق جذع السنديان، مجلة المعرفة، عدد371، 1994م.

(3) عبيد، كريم، محمود درويش في مرآة النقد العربي المعاصر، رسالة ماجستير، جامعة دمشق، 2005م.

وتتخذ القراءة من موضوع السلام في قصيدة درويش (حجر كنعاني في البحر الميت) مدخلاً ثيمياً لدراسة بنية النص مستمدة آلياتها من وحي البنيوية ، انطلاقا من التفكيك إلى اللحمة ،ومن البنية السطحية إلى البنية العميقة، وهو المدخل الذي من شأنه أن لا يفصل بين الشكل والمضمون بل يبسط الهيكل ليسوي خلقه ، ثم ينفخ فيه الحياة بروح الصورة الشعرية منسابا مع حركة القصيدة كما يرى، فالبؤرة المحددة هي التي سترسم مسار القراءة على أساس الكشف عن ماهيتها.

وأمام هذا التحديد تنساب حركة التحليل لتستبين ضرورات القراءة في الكشف عن طبيعة القصيدة، وضمن نسق يتحدد بالصور الشعرية المتجاورة التي تشكل نسق القصيدة كاملة، ويأتي الإجراء من وحي هذا التجاور الذي يعلن عن نفسه ضمن تسلسل هذه الحركات ، "فبناء القصيدة يقوم على وضع الصورة إلى جانب الصورة بما يشكل نسقا من الصور التي تفضي بدورها إلى التجاور مع الأنساق الأخرى"[1]، وهذا التجاور يبدو الدخول إليه سيرا على منهجية رولان بارت التي تسعى لتفكيك النص ثم تعيد بناءه،وهو ما يجعل خطوة الإعلان عن المنهج ذات ضرورة ملحة في جانب حدود الإجراء ، غير أنها مغشّاة بالتردد الذي يظهر من كلمة "وحي"، إذ تشير إلى عدم تبني المنهج بكليته لأمر في النفس قد لا يمكن كشف أستاره إلا في نهاية المطاف، فالسعي يتوجه للكشف عن بنيتها، والبنية موزعة لوجود الافتراض غير المحدد في جانب الإجراء.

وتأسيساً على ذلك تؤكد القراءة الترسيلة التي تنضوي تحت ما يمكن تسميته بالوظيفة الشعرية؛ استجابة لبعض المقولات التي نادى بها سوسور، والناهضة على أن"الوقائع التزامنية أيا تكن، إنما تمثل انتظاما معينا من غير اتسامها بأية سمة أخرى، وعلى النقيض من ذلك فإن الوقائع التزمنية تفرض شخصيتها على اللغة من غير اتسامها بما هو عام وبكلمة واحدة"[2]، مع أن مثل هذا التفاعل لم يكن ليقدم تصورا فاعلا لمسار هذه المنظومة ، وإنما ضمن تلك العمومية المرتكزة على البعد الموضوعاتي، إذ تبدو ترسيمة الأرض المفقودة هي الموضوع ، فالعنونة التي تبرز

---

(1) حسن، الدرويش يخضرّ فوق جذع السنديان، ص124.

(2) سوسور، علم اللغة العام، ص117.

إشكاليتها منذ البداية تمزج بين العوالم النصية وغير النصية:أي أنهـا تتـردد بـين منهجين، إذ تبقى مفتوحة على مجموعة الاحتمالات التي افترضها، وهو أمر يـشي به مفتتح التحليل الذي يتفاعل على أساس منحيين: يكمن الأول في محددات الواقـع الدرويشي المختمر في ذهن الناقد، ويبرز الثاني ضمن الإشارات المرجعيـة التـي تبسط حضورها ممثلة بقصة سيدنا موسى عليه السلام، وقصة طارق بـن زيـاد، وقصة عقلة الأصبع، وهي أبعاد تعلن البحث عن المرجعيات ، أي أن تصورها جاء من وحي السياق الخارجي، وأن حدود المنهج لم تكن واضحة، إذ تتوزع العناصـر مكونة محددات البنية التي تسعى القراءة لمجاراتها من خلال الخلخلة العنوانية، فهي تنفتح على احتمالين : فإما أن يكون الحجر الكنعاني رقيما يقرؤه الدرويش، أو رقيما يخط عليه(1).

ولعل هذه المرجعيات تستند لعناصر تؤكد الالتحام الحاصل بين العنونة والمتن ، وانعكاس كل منهما على الآخر ، لكن الربط غير واضح الإجراء، ومـن ثـم تـأتي الخطوة التالية بإعادة الأصول ، استجابة لضرورات المنهج على الرغم من أن هـذا التفكيك يفقد فاعليته وسط عدم القدرة على التواصل ، وبخاصة في ظل بروز الثنائية الفاعلة التي أكد ها سوسور في بعد الذات، فهو يرفض الذاتية انطلاقا من حـضور المقاصد التي تقدمها اللغة، وقد سمح هذا الإجراءبلورة المرجعيـات اللاهوتيـة ، والتاريخية، والخرافية في إطار هذه المحاولة التي لم تتواصل في حـدها الثـاني، بمعنى أن قيام الإجراء الأول مبني على الرتق في جانبه الآخر ، فمحاولـة الإجابـة عن السؤال المطروح باستثمار النسق اللغوي المفترض لم تتفاعل؛ لأن التركيز أخذ ينحو منحى آخر يتجلى في إيجاد مرجعيات بعض الأبيات الشعرية الخارجيـة دون التتبع البنيوي المفترض، وهو نوع من المواءمة بين الداخل والخارج قد يخرج فـي طرحه عن متطلبات المنهج لا سيما في ظل عدم البحث ضمن النسيج النصي الداعم لنسقية العنونة مع المتن ، وهو ما لم تتمكن القراءة من الدخول إليه؛ ذاك أنـه ألـزم نفسه بالمضي مع ما تقوله القصيدة لا ما تعلن عنه بنيتها، استنادا لمحددات التفسير الذاتي.

---

(1) حسن، الدرويش يخضرّ فوق جذع السنديان، ص124-125.

إن ما نفترضه هو قيام الطرح على هيكل واضح يمثل بنية القصيدة، ومن ثم تسعى الأنساق الأخرى لبلورته بمنهجية واضحة ومتسقة، إما أن تقوم على المحور التركيبي أو المحور التحليلي، فالعلاقة بين المستويات ليست "علاقة سكونية جامدة، بل هي علاقة تفاعل وظيفي بين الجزء والكل بين الوحدات الصغرى والأنساق الكبرى؛ لأن خصائص المعاني في اللغة الشعرية ليست حاصل جميع هذه الوحدات، وإنما هي خصائص النظام الذي تم به تنسيق هذه العناصر "[1]، غير أن ما يبدو هو بسط الرؤيا العامة دون الإشارة لـ لبنية العميقة المعلن عنها افتراضا، فالتتبع يسير نحو ما يمكن أن نسميه تجاوزا أفكار القصيدة، إذ يذهب النسق إلى نظرتنا إلى البنية ككل من خلال تصور مفترض كان يمكن أن يقوم على افتراض قيام كل عنصر بوظيفته ضمن مجموع العناصر الأخرى لتكوين النسق من "خلال الجانب اللغوي والموسيقي في القصيدة، وتوظيف الإيقاع، والوحدات الصوتية والتركيبية بما يثري الشكل الشعري قبل كل اعتبار"[2].

ويبدو أن الطرح في بداياته يحاول القبض على محددات منهجية يلجأ للدخول إليها بوساطة الجدول البنيوي الذي استثمره كلود ليفي ستروس، ودرس فيه العالم الأسطوري ضمن إجراءات محددة، ومن ثم فإنه وفقا لهذا الجدول المقترح لدى القراءة تتحدد الأنساق التي عدّها منصوصات ستتم قراءتها أمثاليا أي بخضوع معلن إلى انتمائها الأفقي ، لكن ذلك لم يأت عن طريق طرح بنيوي تجريدي كما فعل ستروس، وإنما كان ضابطه تقطيع محاور القصيدة ذاتها وفقاً لرؤياها، وفي ظني أن المفارقة النقدية قامت على فقدان القدرة المنهجية لزوال القيمة التجريدية التي يمكن من خلالها أن ترصد البنية وتستبين معالمها، ويمكن الإشارة إلى أن بنية التحليل تبنت أنساقا متعددة قام أولها على بسط العلاقة العنوانية، والتحليل المرتكز إلى الظاهر النصي دون الركون إلى محددات إجرائية بينة سوى الإشارات المرجعية التي لم تفعّل اصطلاحا نقديا خاصا ، وإنما وفق البحث العمومي المستند إلى التفسير

---

(1) نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ص163.

(2) أحمد، محمد فتوح، الشكلية.. ماذا تبقى منها، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الثاني، 1981م، ص161.

الذاتي، أما ثانيها فقد اعتمد الجدول الذي ارتكز عليه ستروس في قراءة أسطورة أوديب، إذ تم الربط بين القراءة وبين ما جاء به سوسور في محوريه :الزمني والتزامني اللذين أشرنا إليهما سابقا، إذ يتضمن المحور الأول المنصوصات المتتابعة زمنيا، أما الثاني فيتضمن المنصوصات المتشابهة في الأنساق.

وفي هذا الإجراء تظهر طبيعة بناء الفعل النقدي على الظاهر،ذاك أنه انبنى على تتبع المرجعيات باستغلال عملية المعرفة السياقية المستندة إلى البحث عن النسق وتحديده، ومن ثم إعادة قراءته وفق عناصره ، فكان هذا الأمر مطمعا قصيا نتيجة أسره في البعد الثيمي الذي يظهر في سيطرة البنية الدلالية بعيدا عن النسق البنيوي الذي يستمد فاعليته من الداخل النصي بدل العودة إلى المرجعيات التي لم يستثمر منها سوى مبدأ التناص بعموميته ، وهو جانب متصل ببعد التفكيك، يضاف إلى ذلك الارتكاز لفعل التلقي.

ولعل معاينة المنهج الذي ارتكز عليه ستروس في دراسته للأسطورة ينبئ بعدد من المفارقات التي ترتكز على تحديد مفهوم الوحدات، فالتقسيم الذي يأخذ به مبني على علاقات التحكم في تحولات الجمل وبنائها وفق مبادئ معروفة ومحددة تستند لدراسة العقل البشري ، فقد كان ستروس - عالم الأنثروبولوجيا – يرتكز في بحثه على رصد تباين الخصوصيات الثقافية؛ مما جعله يتبنى مقولة : إن تباين هذه الثقافات دليل على حضور الوحدة الفكرية للجنس البشري ، وهي رؤيا قادته للبحث في طبيعة الأسطورة في جانبها البنيوي اللغوي، ثم الخروج بهذا التصور للبحث في البنى الأدبية [1]، مرتكزة على تصور سوسور اللغوي حين عدّ "اللغة حقيقة اجتماعية"[2] دون العمومية المفضية إلى التصوير الواقعي لهذه الطبيعة، وإنما على أساس الجوهر الذي يبحث في "البنية التي تحكم الطريقة التي يشكل بها البشر مؤسساتهم، ومصنوعاتهم،وأشكال معرفتهم "[3]، وهو ما تلقته القراءة بعمومية

---

(1) انظر: ستروك، البنيوية وما بعدها، من ليفي شتراوس إلى دريدا، ص26.

(2) سوسور، علم اللغة العام، ص24.

(3) سلدن، رامان، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة ، ط1، 1991م، ص102.

واضحة،إذ إنه وعلى الرغم من أهمية التقسيم إلى الوحدات في المستوى الأول إلا أنها ركزت على تحديدات الرؤيا ، ولم يحظ النموذج اللغوي إلا بالشيء القليل، وفي مستواها الثاني أخفت عمليات التداخل النسقي التي تتكرر بين اللحظة والأخرى، فالمرتكزات الواعية التي قدمها الجدول البنيوي تبرز خصد ائص من مثل :علاقات التحول، والارتداد، والمتعارضاتوكذلك الأبعاد اللاواعية التي يمكن رصدها ، فتحليل الأسطورة يتجاوز تحليل مسمياتها أو مضمونها، ويركز على الكشف عن العلاقات التي توحّد بين كل الأساطير [(1)]"، وفي هذا الصدد يمكن الإشارة إلى تحليل البيت الشعري الذي يقول فيه درويش:

نامَـتْ أَريحا تَحْتَ نَخْلَتِها القَديمةِ، لَمْ أَجِـــد
أَحَداً يَهُزُّ سَريرَها : هَدَأَتْ قَوافِلُهُم فَنامــي...[(2)]

إن التحليل الذي قدّمته القراءة يتجه إلى مرجعيات الفعل الشعري وفق النظرة إلى محددات الدلالة دون التمركز حول طبيعة اللغة التي يمكن أن تكشف أبعادا أكثر غورا، فأريحا التي تنام تحت ظل نخلتها القديمة ترمز إلى حالة الضعف التي مرت بها سيدتنا مريم عليها السلام ، وهو أمر مستوحى من الموقف السياقي القرآني على الرغم من أن التحول الدلالي خلقه التحول اللغوي، فأريحا التي عدت طفلة خائفة تفق مع مرجعيتها القرآنية في الاشتراك في ذات الصفة ، لخلق موقعها المفارق الذي تؤسس عليه اللحظة الإبداعية متجلية في الدور الآخر الذي تنهض عليه الرمزية تجاه الذات والآخر، إذ يلعب التحوير اللغوي الدور الأبرز في قلب الطبيعة النصية، فالنهوض في النص القرآني نهوض ذاتي قائم على إسناد الدور للذات نفسها سعيا لفعل التغيير ، بينما هو في النص الشعري قائم على إسناد الدور للآخر الذي تخاذل في أداء هذه الوظيفة، ومن ثم جاء النداء للاستمرار في هذا الفعل ، وهو ما يقدم صورة واضحة حول ارتكاز القراءة علىالأبعاد الظاهرة فقد أومأ هذا التحول

---

(1) كيروزيل،إديث، عصر البنيوية، ترجمة،جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت (د.ت)، ص46.

(2) درويش، محمود،الأعمال الشعرية الكاملة ، قصيدةأحد عشر كوكباً على آخر المشهد الأندلسي، دار الهدى، ط1، 2003م، ص570.

بطبيعة التحليل المستند إلى الوصف الشارح الذي يستند إلى جزئيات المــنهج ؛ ذاك أنه ينبغي أن يتواصل مع مستويات أخرى لا تقف على الحدود الظاهرة، أو ما سُمي بالعناصر المعزولة التي أكد ستروس أنها لا تشكل المعنى ؛ لأن البحــث ينبغـــي أن يتجه إلى فوق مستوى العبارة اللغوية[1].

أما الخطوة الإجرائية الثانية فقامت عنده على تفعيل نسق التجاور في مــستوى الصورة مكتفية بالبعد الدلالي دون تحديد لمادة هذه الصورة [2]وفعل تشكلها بنيويا ، وإغفال البنيات الأخرى سواء أكانت صوتية أو صرفية أو إيقاعية أو غيرها، وهي سمات تتفاعل داخل بنية القراءة، إذ إن للصورة طبيعة تــشكّل ينبغـــي أن تكــون خاضعة لنسق معين.

ولعل المفارقة التي تبرز في هذا الصدد تبدو جلية في التركيز على بنية التجاور في جانب هذه الصورة ' فهي غائمة المعالم في جانب الطرح التعبيري الــذي عــدّه الناقد هيكلا للقصيدة، إذ تغيب التفاصيل المحـ ورية التي تــربط أجــزاء الــصورة؛ لتشكيل النسق الذي يبدو أنه قد بني على أساس مفارقة تاريخيـــة غيــر مكــشوفة التفاصيل، وما نجده في طيات القراءة لا يتعدى التحليل الفنـــي المعهــود لطبيعـــة الصور الفنية مع التوسع في تداعيات المرجعية، وتدخل التلقي في جوانب تأويليـــة عديدة، والاتكاز على ثنائية الداخل /الخارج، ومن ثم الخروج على محددات المنهج البنيوي الشكلي الذي يغيّب المضمون بهذا الفهم، فالبنية "لا مضمون متميز لها، بــل هي المضمون نفسه متناولا عبر تنظيم منطقي يعتبر بحد ذاته خاصّة من خصائص الواقع"[3].

وهذا ما يلفت انتباهنا إلى طبيعة أخرى تتأسس عليها القراءة النقدية تكمن فـــي النموذج الذي قدمه ستروس ، وأسس عليه الناقد، إذ إن التحديد الــذي قدمـــه الأول يتجاوب مع ما جاء به بروب في تحليله للحكايات الشعبية الروسية ، وكلاهما ينجذب

---

(1) انظر: ستروس،كلود ليفي ، الأنثروبولوجيا البنيوية، ترجمة : مصطفى صـــالح، منــشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1977م، ص249.

(2) انظر: حسن، تحليله للصور الأدبية، الدرويش يخضرّ فوق جذع السنديان، ص127-128.

(3) ستروس، الإناسة البنيانية (الانتروبولوجيا البنيوية)، ص107.

إلى ثنائية الاتصال/الانفصال بموجب التعددية المفترضة في جوانب تعدد الحكايات عند بروب وتعدد الروايات عند ستروس في أسطورة أوديب، إذ يقوم الافتراض على منظومةٍ للعلاقات ذات البنية المشابهة لبنية اللغة، مما يعني أن "عناصرها الإفرادية تحمل من المعنى بمقدار ما تشكل جزءا من منظومة كلية، ومهمة العالم الأنثروبولوجي هي رسم خريطة لهذه المنظومة مستخدما أدوات التحليل اللغوي "(1)، وهذا تضافر لم يبرز بل بقي متواريا خلف تعددية الطرح الدلالي الذي لم يغفله تحليل ستروس، لكنه كان ثانويا لارتكازه على بنية اللغة ؛ ذاك أن الافتراض قائم على "أن الأسطورة فعل لغوي مكون من وحدات صوتية وصرفية ودلالية، وهو ما دعاه بالوحدات المؤلفة الكبيرة"(2).

بيد أن هذا التصور قد يقودنا إلى بعض الإشكاليات التي ينبغي التعامل معها بحذر شديد تتجلى في تأكيد النموذج على محددات في بنية العقل الجمعي الإنساني من خلال إجراء المقارنات في تعدد روايات الأسطورة ، وقد أشارت إلى ذلك نبيلة إبراهيم في مناقشتها لنموذج ستروس (3)، وأما تفعيل القراءة فقد جاء لحالة نصية فردية ذاتية في الواقع النصي ، وقد تفرّد بهذه الذاتية دون بسط محاور السياق الشعري حتى في بنية الديوان الذي اجتزأت منه القصيدة ، وهو عمق كان يمكن تفعيله في سبيل البحث عن بنية نصية تمثل طبيعة التفكير الإبداعي لدى درويش.

أما الإشكالية الأخرى فتتعلق بنقل المجال إلى الشعر ، وهو ما انعكس على معالجة الزمن الذي يظهر جليا في الحكاية ، لكنه قد لا يظهر بذلك الوضوح، ومن ثم نلحظ الحرص على وضع عبارة من (وحي البنيوية) في عنونة القراءة، استنادا إلى إشكالية هذا التصنيف ، وإن بدا تقسيم النسق في محور الدلالة أقل فاعلية؛ لأن النسق كما يرى البنيويون هو الذي يشكل المعنى وليس العكس، يضاف إلى ذلك أن الزمن

---

(1) جفرسون، آن؛ روبي، ديفد، النظرية الأدبية الحديثة، تقديم مقارن، ترجمة: سمير مسعود، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1992م، ص160.

(2) شتراوس، الأنثروبولوجيا البنيوية، ص49.

(3) إبراهيم، نبيلة البنيوية من أين.. وإلى أين..؟، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد الأول، العدد الثاني، يناير 1981م، ص177.

ينبغي أن يدرس وفق منظومة الأفعال الحاضرة في جسد القصيدة، وتتناوب مشكلة جدلية التفاعل الزمني بين ماضي الـ فعل الشعري وحاضره ، وهو ما سينعكس على تحليل العلاقة بين الأب والابن ، وما دار بينهما من حوار، والعلاقة السائدة بين الماضي والحاضر، وتحولاتها النصية.

وأمام هذا يمكن القول : إن التصنيف الذي قامت عليه القراءة شابهبعض الخلط ؛ ذاك أن الوحدات لم تكن ذات معيارية تجر يدية كما هو في النماذج التي تم التطبيق عليها، وإنما سادت اللغة غير المعيارية التي تنتمي إلى الانحراف والإيحاء، وهو ما يصعب معه تحديد طبيعة الجمل، إذ إن الحاجة تفرض على مفعِّ ل المنهج اختيار الأرضية التي يمكن الارتكاز عليها ؛ لبلورة النسق المنسجم مع النموذج الشعري وفقا لواقع تجريدي يرتكز على ما أسماه ستروس بالوحدات التكوينية، ويمكن الكشف عنها في باب استثمار الثنائيات الضديةالتي يمكن أن تكشف عن جانب اللاوعي؛ ذاك أن الأديب لا بد أن يجمع بين عناصر هذه اللغة من حيث الصوت والتركيب والدلالة في انسجام كلي أساسه التسد ليم بمقولة:"إن هذه العناصر قابلة لأن يقارن بعضها ببعضها الآخر عندما تتحرك في حركة رمزية نحو نظام، فالنظام إذن لا ينبع من الخارج، بل إنه ينبع من الداخل"[1].

ويبدو أن هذا التحليل بقي أسير ثنائية التحليل البنيوي /الماركسي الذي يفعّل مبدأ الانعكاس؛ وهو ما يظهر عند طرح الملاحظات النقدية في خاتمة المطاف، فالواقع محكوم بإطار الفعل السياسي ،والقصيدة مهونة بموقف مبدعها من هذا الفعل، فهل "ما يقرؤه درويش في قصيدته سيتناغم مع ما ستضيفه اتفاقية السلام التي وقعها الفلسطينيون في الثالث عشر من أيلول 1993"[2]، ومن ثم فإن الصور التي تم استثارتها قد لا تشكل نسقا بالمعنى البنيوي لافتقارها إلى مبدأ التآخذ الذي تنادي به البنيوية.

وقد برزت إلى جانب هذا الحضور إشكاليات أخرى في جانب تداعي تفسيرات الرمز الفني التي يشير لها على أساس التصوير على الرغم من أن التحليل ارتكز

---

(1) إبراهيم، البنيوية من أين... وإلى أين..؟، ص177.

(2) حسن، الدرويش يخضرّ فوق جذع السنديان، ص161.

على التفرد بـ دل التكامل، مع ضرورة الإشارة إلى أن المطلوب في هذا الجانب قد لا يخضع للتأويل المطلق، إذ لابد من حضور "المؤول الديناميكي، فهو المسؤول عن انفلات الدلالة من عقالها وتطورها في كل الاتجاهات دون تحديد مستوى دلالي واحد كما هو الحال مع المؤول المباشر والنهائي "[1]، وهو تصور ينبغي أن يكون مستبعد الحضور؛ ذاك أنه لا شيء خارج النص.

وقد يكون من المناسب مناقشة بعض التحليلات الخاصة بصورة الأب في القصيدة، استجابة للكشف عن الإشكالية التي تبدأ في تحديد الرمزية التي حددت الوجه المناقض للعلاقة الحميمية السائدة بين الابن وأبيه فنيا، فهي ضمن هذا النموذج مرتبطة بفعل العداء للموروث؛ ذاك أن الأب هو من يقدم الابن قربانا، وهو من ضيع الأم على منصة اللذة استجابة للطرح المضموني ، ومن ثم فهو يأخذ تحولا خطيرا من بداية سيرة درويش الشعرية من منطلق نصي قد لا نذهب إلى تأييده ، فدّرويش يضفي على علاقة الأب بابنه لونا من التواصل الإنساني الحميم "[2] طالما حاول إبرازه وتأكيده، وهي وإن لم تكن بهذه الصورة الجلية، وقد لحقها شيء من التوتر في مراحل مختلفة إلا أنها لا تصل لهذا الحد من التخاذل والضبابية، فهو يشكو إليه الهم، ويتحسر على لحظات الفراق، وهذا المـ عطى ليس بعيداً عن هذا التواصل في القصيدة، فدرويش يشكو مأساته ويعكسها في حوارية المشهد الذي يقول فيه:

فَكَتَبْتُ:لاِسْمِي الأَرْضُ، واسْمُ الأَرْضِ آلِهَةٌ تُشارِكُنِي مُقامي
في الْمَقْعَدِ الْحَجَرِيِّ . لَمْ أَذْهَبْ ولَمْ أَرْجِعْ مَعَ الزَّمَنِ الهُلامي
وأَنا أَنا، ولو انْكَسَرْتُ... رَأَيْتُ أَيَّامي أَمامي
ذَهَباً على أَشْجاري الأَولى، رَأَيْتُ ربيعَ أُمِّي، يا أَبي
وَرَأَيْتُ رِيشَتَها تُطَرِّزُ طائِرَيْنِ: لِشالِها، ولِشالِ أُخْتي

---

(1) بنكرادسعيد، السيميائيات والتأويل، مدخل لسيميائيات بورس، مؤسسة تحديث الفكر العربي، الدار البيضاء، ط1، 2005م، ص34.

(2) الشيخ، خليل، السيرة والمتخيل، قراءة في نماذج عربية معاصرة، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2005م، ص193.

وفَراشَةً لَمْ تَحْتَرِقْ بِفَراشَةٍ مِنْ أَجْلِنا، وَرَأَيْتُ لاِسْمي

جَسَداً: أَنا ذَكَرُ الحَمام يَئِنُّ في أُنْثَى الْحَمَامِ .

ورَأَيْتُ مَنْزِلَنا المُؤَثَّثَ بِالنَّباتِ ، رَأَيْتُ باباً لِلدُّخول(1)

إن وسم الأب بالعلاقة التخاذلية هي إحدى توصيفات البحث عن المعنى الحاضر الذي يبدو غير واضح المعالم، فالعلاقة النصية لنصوص ا لديوان تعد الأب طرفا لصيقا بالشاعر، وهي رمزية متحولة؛ لأنه ينتمي لمنظومة الدفاع لا التخاذل ، وهذا ما يفتح الشهية لمقاربة أكثر التصاقا تتجسد في الإشارة إلى المرجعية الأخرى التي أبرزتها العنونة متجلية في حوارية الانتماء لابن خلدون والهروب من هولاكو المعاصر: أي في الهروب من " أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسي، والانحياز للحجر الكنعاني في البحر الميت "(2)، وهي ثنائية أجد أنها قد تكون مكافئة إذا ما سلمنا بمقولة السياق اللغوي الذي يؤمن "بتمركز البؤرة الإدراكية والمعرفية"(3)؛ ويتوجه بالبحث عن طرائق تشكل المعنى لا المعنى ذاته ، فستروس مثلا يوائم بين هذه المعطيات بالقول : "إذا كانت الأساطير تنطوي على معنى فلا يمكن أن يتعلق هذا المعنى بعناصر معزولة تدخل في تكوينها بل بطريقة تنسيق هذه العناصر"(4).

وبذلك يمكن القول : إن البحث البنيوي لم يقف عند بنيوية التحليل التي تقدم التقنين للنص للوصول إلى ما تقوله القصيدة ، ولعل من أهم ما يناقش في هذا الطرح موضوع السلام الذي عدّ هدفا للقراءة البنيوية، وهي في المقابل لم تطرح البنية بكليتها، وإن تضمنت كثيرا من الإشارات التي تأتي ضمن بعد أشمل، فموضوع السلام جاء بطرح أوسع مما تضمنه التقسيم الذي طرح إجرائيا بعده محورا من

---

(1) درويش، أحد عشر كوكباً، الأعمال الشعرية الكاملة، ص572.

(2) انظر: الخوالدة، فتحي، تحليل الخطاب الشعري، ثنائية الاتساق والانسجام في ديوان أحد عشر كوكباً، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2006م، ص179.

(3) دايك، فان، النص والسياق، ترجمة : عبدالقادر قنيني، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ص155.

(4) ستروس، الأنثروبولوجيا البنيوية، ص248-249.

المحاور التي تقوم عليها البنية ، وليس بعده عنصرا مهيمنا وفق التصور البنيوي الذي يحدد البنية بأنها تشير إلى نمط العلاقات الأكثر تواترا بين الكلمات ، وضمن أوقات متميزة"[1].

وعليه، يبدو أن المضي في التحليل يكشف عن عدم تجريدية فعل السلام، فهو معطى لا يمكن حصره في إحدى المنصوصات التي قدمها الجدول ، وإنما هويته متحركة متداخلة تضمر أكثر مما تصرح ، وهي جزء من بنية عامة تواصلت في سياق شعري هو ما دعا القراءة لتعميم الحكم ، "فمنصوصات السلام ودوما على المستوى التأليفي متحركة إنها تنبثق عن استمرار المجزرة في النسق الأول ، وانحصار الأرض في النسق الثاني ، وتلقي سقوط الأرض، واستمرارية المجزرة في النسق الأخير[2]، وهو أمر يعكس قيام القراءة على محاور الرؤيا في القصيدة، وهي محاور أهم ما يميزها التداخل الحاصل في مرجعياتها المختلفة.

3.1 بنية القصيدة الدرويشية:

شملت قراءتنا السابقة تحليلاً لنموذج ارتكز في أغلب منهجيته على طرح تمثل بجهد الأنثروبولوجيا البنيوية مع روافد متعددة أسهمت في تقديم مستوى خاص من التحليل، وقد برز فيها البعد الشكلاني بشكل واضح، ولكنه ارتبط بالجانب الأنثروبولوجي وهو ما دعانا إلى محاورة بعض القراءات النقدية حول بنية القصيدة الدرويشية من وجهة نظر البنيوية الشكلانية؛ استجابة لبعد التركيز على آليات الوصول لهذه البنية، ومدى نجاحها أو إخفاقها سواء أكانت على مستوى البنية الإيقاعية، أو البنية الدلالية، أو البنية الفنية[3]،وهو جانب احتفت به القراءات

---

(1) طودوروف، تزيفيطان، الشعرية، ترجمة : شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 1990م، ص59.

(2) حسن، الدرويش يخضرّ فوق جذع السنديان، ص146.

(3) انظر: اليوسف، محمد لطفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، السياب /سعدي يوسف/درويش نموذجاً سراس للنشر، تونس، 1992م؛ انظر: الرواشدة، سامح، إشكالية التلقي والتأويل، دراسة في الشعر العربي الحديث، ط 1، أمانة عمان، 2001؛ وانظر:

بتفاوت واضح ذاك أن بعضها وقف على جانب من هذه البنية في القصيدة الواحدة، وعممها بعضهم في إطار البرهنة والاستشهاد ،ودراسة الظواهر ،وخرج بها آخرون إلى فضاء البنية اللغوية مع خلط واضح في جوانب المنهج وبخاصة مع الجوانب السياقية.

والواضح أن كثيراً من القراءات حاولت أن تقف على بنية القصيدة بوصفها بنية كاملة التكوين، ولكنها في وقفتها هذه وقعت في إشكالية التعاطي مع السياق الذي أنتج هذه القصيدة، على الرغم من أن التوجه البنيوي الشكلاني يرفض سلطة الخارج، ويركّز على أدبية الأدب، ومن ثمَّ بات من المؤكد الوقوع في إشكاليات أخرى تختص بجانب الاجتزاء الشعري للتمثيل على وحدة البنية وانسجامها، وحضور جانب التلقي الذي يسهم في ربط أواصرها، وإحكام انسجامها ضمن إطار النظرة التي تحتكم لوجود بنية مكتملة في حد ذاتها.

ولعل نظرة مبسطة لمنهجية بعض هذه القراءات تظهر مدى وقوعها في إشكالية افتراض تحقق البنية ذاك أنها من جانب آخر تقر بحضور خصوصية القصيدة العربية، وقصور المنهج؛ مما أسهم في محاولات عدة لتأصيل منهج نصي ينفتح على اتجاهات نصية متعددة، للخروج من دائرة الانغلاق النصي، وقد أكّد محمد لطفي اليوسفي وجود هذه الجدلية حين حاور قصيدة أحمد الزعتر، وبرزت أهمية قراءته من المعطيات التي تجلت في التفاتته إلى ضرورة النقد النصي المبني على المحاورة؛ للوقوف على نظام حركات القصيدة وعلاقاتها الداخلية واستعانته بالمنهج البنيوي لقراءة نص درامي بدأ درويش يدخل عالمه الشعري الجديد من خلاله، وهو بذلك يستجيب لنداء الحداثة الدرويشية التي يراها متمثلة ب"الخروج الجدلي على

الجزار، محمد، لسانيات الاختلاف، الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداثة، إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 2001م؛ وانظر: الشيخ، خليل، جدارية محمود درويش بين تحرر الذات ووعي التحرر منها، مجلة نزوى، مؤسسة عمان للصحافة والأنباء مسقط، العدد 25، 2001م؛ وانظر: عبيد، محمد صابر، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط 1، 2001م.

التوجه الاحتجاجي، أو الغنائي التفجعي الذي يسم القصيدة التي كان يكتبها سابقاً [1]، وهذا تشخيص فعلي لحالة شعرية لفتت أنظار كثير من الباحثين الذين تصدوا لدراسة التجربة الدرويشية، وهو مدخل يضع القراءة أمام تحد قائم على بلورة هـذه البنيـة التي تفترض وجودها؛ لأن البحث يرتكز على التنقيب عن نظام الحركات والعلاقات الداخلية والإيقاع.

وأمام هذا التصور يمضي الإجراء النقدي وفق بروز طبيعة التلقي المستندة إلى مبادئ البنيوية التي يستعين فيها ببنية الحركات داخل القصيدة، وبنية الصورة، وبنية الإيقاع، وهي وقفات من شأنها -كما يرى- أن تكشف سر الغموض الذي عانتـه القصيدة على الرغم من قيام محاولات نقدية جادة ، لكنها بقيت قاصرة بسبب سـجن النقد في الأقلية الضيقة، وتنامي حالة الفصل بين الشكل والمضمون.

لقد حاور اليوسفي النص دون بسط معالم منهجيته التطبيقية التي يـسير عليهـا بشكل بيِّن، إذ لا يفصح الإجراء عن تبني تيار معين، أو مرجعيـات محـددة بـل تمضي محاولته وفق تصور ينبع من النص في مستواه الأول، ويتمركز حول أفكار القصيدة ومرجعياتها.لقد بدأت أولى هذه المفارقات في تسجيل الملاحظـات التـي يرى أنها "ستخوّل لنا الاقتراب من الجو العام، وتمكننا تبعا لذلك من الكـشف عـن نظام الحركات والعلاقات الداخلية "[2]، والواقع أنها إضاءات اسـتعانت بمعطيـات موضوعاتية وفنية، إذ تنبع من الحس المتنامي بفقدان فاعلية الإجراء النصي الـذي يحتاج إلى إضاءات من داخل النص لا سيما في ظل الاستعانة بالشكل الذي يتحقـق المعنى في ظلاله أولا وفقا لأبسط مقولات الطرح البنيوي.

وتأتي الملاحظات خدمة لتعميمات الطرح التحليلي للنص، فهي تـستعين فـي السياق الخارجي من أجل معرفة النص،وإضاءة جوانبه ، وقرأت بناء علـى ذلـك نظام الحركات لذي يبدو أنه قُ دِم بناءً على محاور عامة تنضوي تحتها مجموعة من الأفكار التي تطرحها القصيدة ، وتظهر في دراسته للحركة الأولى والثانية والثالثـة، وقد عكس هذا المنحى طبيعة التلقي لمقولات البنيوية، إذ تبدأ لحظة الإقرار بصعوبة

---

(1) اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، السياب/يوسف/درويش نموذجاً، ص71.

(2) المرجع نفسه، ص72.

امتثال هذه الإجراءات ، فصرامة المنهج قد لا تؤتي أكلها في كشف الطبيعة النصية في ظل تباين السياق الثقافي وهو الأمر الذي قدمه اليوسفي صراحة في إحدى دراساته حول (أسئلة الشعراء ونداء الهوامش)، إذ يرى أن"المناهج المستدعاة إنما هي محاولات بُنيت في القلق والحيرة والسفر في مجهول النص الشعري الغربي ، وهي نتاج ذهنية تؤمن بمادية الدال وتعتبر اللغة موضع إعلان الوجود نفسه ؛ لذلك تحتفي باللغة والنص"[1].

ولعل هذا التصور يعطي مؤشراً على سيادة التفاعل الجدلي بين الذات والآخر ، وهو مؤسَّس على رؤيا لا تؤمن بكلية المنهج، وإنَّما وفق فعل الاستعانة بخطوطه العامة، وضمن تفعيل يجعل السياق محركا فاعلا يُستند إليه في محاورة النص مع الاتكاء على المعطيات النصية ،وتوظيفها المجزوء ، وهنا نجد أننا مضطرون لعرض هذه الحركات التي بنى عليها اليوسفي ممارسته استجلاء لمعالمها، فالحركة الأولى تنبثق من أسطرة التاريخ في "ملحمة تل الزعتر "، وتتمركز الثانية حول أسطرة البطل "أحمد الزعتر"أمّا الثالثة فتبنى على تجاوز الزمن المتعارف عليه، واختزالها لحركته موائمة بين الماضي والحاضر والمستقبل، وهي جميعها تشي بمحاور تمزج بين الإشارة للواقع ،والتحليل الفني المقتضب؛ ذلك أن وظيفة الشعر -كما يرى اليوسفي- هي" تفسير العالم، وتحويل العالم"[2]، ويبدو البعد النصي تبعا لذلك أقل حضورا لمجاراته لفعل الاستشهاد النقدي على طبيعة الظاهرة، فالتاريخ الذاتي يمتزج بالبعد الموضوعي ليتجلى في العذابات والشعور المأساوي العنيف بالاغتراب.

وفي هذا المضمار تبدو الخطوة الثانية مخلصة لتنظيرات شكلية في قضايا المنهج، وذلك بفرض قيامها على دراسة البنية الداخلية أي نظام الحركات والعلاقات والصور، ويكون المفتتح منسجما مع تلك التصورات التي تم تفعيلها في بداية "نظام الحركات"، فهي على حد تعبير القراءة متفاعلة ،متشابكة، تأتلف وتجتمع عند نقطة

---

(1) اليوسفي، محمد لطفي، أسئلة الشعراء ونداء الهوامش، مجلة فصول، المجلد 16، العدد 1، 1997م، ص29.

(2) اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، السياب/سعدي يوسف/درويش نموذجاً، ص14.

معينة، لتعود فتختلف وتتزاوج، متصارعة فيما بينها "[1]، مع أنَّ هذا الإقرار لا ينفي حضورتعميمات تشوب هذا المستوى ، فالتفاعل والتشابكلا نعرف خـصوصيته ما في الواقع النظري، ولم نلمس إجراءه ما في الإجراء النقدي، فهل هي تخص نظـام الحركة؟ أم نظام العلاقات؟ أم طبيعة الصور؟.

إن اليوسفي يحاول أن يوحِّ د بينها ليؤلف مزيجاً بناه علـى مـا أسـماه بنظـام الحركاتوهو نظام ارتكز على المزاوجة بين البعد اللغوي الشكلي والدلالي، لكـن الثاني كان أكثر بروزاً ، وهذا ما يلمسه المتتبع لفعل الإجـراء النقـدي، فالحركـة الأولى تتصاعد مع الصوت الف ردي/ الجماعي للشاعر بين مرحلة الولادةومرحلـة الوجود، وهي مراحل لم يكن البناء الدرامي لحركة القصيدة ليسمح أن يجد الباحـث بوادر انفصالها أو اتصالها، بل هي متمازجة إلى حد جعلها عصية على التـصنيف ضمن علائق يمكن القبض على شفرتها النصية، ومن ثم فإن الارتكاز يبدو قيامـه على تفاعلات الرؤيا الواقعية أكثر من قيامه على التحديدات النصية، فالاتجاه يـسير نحو بنية الخطاب لا بنية النص؛ لأن التفاصيل توسم بأنها دالة ومكثفـة ومتـوترة ومتفاعلة ومتشابكة، وتبدو لأول وهلة بدون رابط موضوعي ، لكنها فـي الحقيقـة تأتلف تدريجيا فينشأ بينها نو ع من الترابط العضوي [2]، ومن ثم فإن الامتزاج بـين الماضي والحاضر والمستقبل يعلن ما ضوية الميلاد وحداثته ضمن تحليـل لغـوي مجزأ داخل بنية الدلالة، والتقسيم فيها لا يرتكز على بنية واضحة، وإنما هي بنيـة خاضعة للمعنى السطحي.

ولعلَّمفاصل التَّليل تعلن عن أن اللحظتيـ ن متمازجتان ومتداخلتان بين الماضي والمستقبلوإبرازهما يأتي ضمن بعد الثنائيات ، أو ما أسماه الناقد الأضـداد التـي يرصدهاوهي في الواقع حركة الأفعال المناقضة لفعل البطل لكنها في ظنِّ ي على الرغم من تفاعلها غير منتظمةوإنما تخضع للفعل الدرامي العشوائي الـذي أفـ قـد القراءة فعل التصور النسقي، فالافتراض انبثق من بعض العلاقات التـي يجـسدها الخطاب بعد الاستعانة بنماذج بسيطة من التضاد اللغوي الذي لم ينتظم نقديا لتشكيل

(1) اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، السياب/سعدي يوسف/درويش نموذجاً، ص73.

(2) المرجع نفسه، ص74.

بنية متصوّرة، وإنما هو خضوع معلن في بنية الأدوار، وتعدد الأصــوات داخــل النص الشعري، وهذا ما دعا الإجراء إلى إيراد هذه الظاهرة في عنونة بدت منفصلة عن إطار البحث عن بنية القصيدة؛ وبدا عرضها مــن خــلال المقــاطع الــشعرية متصورا على أساس قراءة المعنى الذي تقدمه دون إعارة انتباه للتفاعــل الــسياقي اللغوي في مجمل النص ، وقد كثرت صيغ تصوير التناقض الحاصــل فــي تعــدد الأصوات، ودراية الفعل الشعري ، ويبدو ذلك عند استجلاب الصورة التي كان من المفترض أن تقوم بدور الروح للهيكل ، أو كما أرادها اليوسفي أن تنبثق وتــومض بانتظام تنبع الواحدة من الأخرى[1].

غير أن الذي نراه هو تأكيد نظري لهذا التدافع من الــصور التــي تــضمحل مصادرها، وتغيب تركيبتها، ويـ ختفي الدور البنيوي الــذي تؤديــه ســوى بعــض التعميمات من مثل : "تلتقي الأضداد فتتحفّز حركة الجدل ، وتنشط لتتجلى في شــكل حشد من الصور، تتفجر، وتتداعى داخل حركة لولبية تسم الحركات بأبعاد إيقاعيــة واضحة"[2]، وهو حديث جاء بعد الإشارة لطغيان الأفعال، فأيّ تفجّر؟ وأي تــداع لا يلمسه المتلقي؟ ثم أليس هناك تجانس لبنية هذه الصور،أم أن فع لهــا يقــوم علــى التشتت دون الانسجا م، ثم إن دراسة الصورة وإن بينت القراءة وظيفتها لم تخــضع لقراءة بنيوية متضافرة[3].

أما بنية الإيقاع التي تتحدث عنها القراءة فتتواصل في بعض جوانبها عنــد مــا أشارت القراءة لتجاوز درويش للعروض الخليلي، و بيانها لوظائف التكرار، وقد ساد هذا التحليل العمومية؛ ذاك أنه لم يبرز هذه البنية على مستوى القصيدة بخصوصية واضحة، ولم يقدم تضافرا واضحا لهـ ا على أساس خضوعها للتفاعل الواضح الــذي يمكن أن ينعكس ضمن المنظومة الكلية للعمل الأدبي ، إذ لا انفصال بين الوحــدات المعجمية، والصرفية، والتركيبية، والدلالية، والإيقاعية التي يمكن من خلالها الحديث

---

(1) انظر:اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر ، السياب/سعدي يوسف/درويش نموذجــاً ، ص73.

(2) المرجع نفسه، ص77.

(3) انظر: اليوسفي، تحليل الصورة، ص95-98.

عن طبيعة إيقاعية منتظمة ، وأخرى منزاحة، "فالإيقاع يتجسد في الفاعلية التي تنقــل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنا مية تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق اختفاء خصائص معينــة علــى عناصر الكتلة الحركية"[1].

إن إيقاع القصيدة كما يرى اليوسفي - لا يتشكل في عروض القصيدة وقوافيها، وإنما يقع أساسا في الفعل، الفعل يخلق إيقاعه، وزمن القصيدة هو بنيتها الإيقاعية [2]، وهو تصور يحتاج إلى برهنة، فـ الفعل ينهض بدور أساس في تشكيل البنية الإيقاعية، لكنه لا يلغي الأدوار بقدر ما يسعى إلى شحنها ، وتحديد مسارها، وهو مــا يقابلــه غياب الإجراء النقدي لذاتية الإيقاع سواء ما تعلق منها بالنبر الشعري، أو القافية، أو الوقفة، وانعكاس ذلك على بنيتها الدلالية، مع أن التوجه ينبغي أن يكون منصبا على معاينة البعد الإيقاعي لا العروضي، فالملاحظات النقدية المتعلقة بذات الإيقاع كانت تتجه إلى العمومية النقدية؛ ذاك أنها تقر أن كل حركة تفرض طريقة مــن طــرق الاستعمال، فعندما ترتدّ الحركة متوترة توظف القافية وتتكاثر ؛ لتــوحي بالــصخب بوتيرته، وتتراجع في لحظات الانفراج "[3]، ولعل هذا حديث عام يقدم فــي ســياق التوتر المفترض في البيئة الدرامية التي يقدمها النص، لكنها غير واضحة المعالم في جانب التكامل الذي يطرح على مستوى البنية الدراميــة التــي تــشكلها العناصــر المتعددة، وقد يكون المدخل لهذا المجال الحديث عــن تمظهــر البنــى وتحولهــا ، والإبدالات على مستوى التفعيلة في البحر ، وتأثيرها في المستويات الأخرى؛ ذاك أن

---

(1) أبو ديب، كمال، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، نحو بــديل جــذري لعــروض الخليــل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1981م، ص230.

(2) اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، الــسياب /ســعدي يوســف /درويــش نموذجــاً ، ص100.

(3) المرجع نفسه، ص100.

الإيقاع يتسم بحيوية موسيقية ترتبط بموسيقية اللغة ، وتركيبها الإيقاعي من جهة أخرى، وبطبيعة التشكلات الموسيقية"[1].

والواقع أن هناك غياباً واضحاً لمستويات تحليلية متعددة من مثل : المستوى التركيبي، والمستوى الصرفي، وهي مستويات غنية ومتداخلة ، ويمكنها أن تقدم إشارات مهمة في التحليل الذي استند إلى جزئيات منها ، بعيدا عن تسلسل النظام الذي تم افتراضه، وبدا تناول الظواهر في نهاية القراءة ضربا من الا ستزادة التي لم تقدم في إطارها العام وإنما بقيت في حدودها الأسلوبية الضيقة ، فهو يعرض نماذج التضاد في وحدات مستقلة ، وإن كان يصر على ما أسماه بنظام العلاقات الداخلية التي لم يكن وضوحها بارزا؛ مما أسهم في خلق هوة كبيرة بين استعمال المصطلحات النقدية، والخروج بها إلى دائرة العموميات.

في هذا الصدد يمكن عرض نموذج رؤيا التزاوج بين الذاتي والموضوعي ، وهي جزئية يطرحها اليوسفي بعد عرضه لحركات القصيدة، ويلجأ فيها إلى النقد السياقي المباشر مبتدئا بالقول : "يجب أن نشير هنا إلى أن هذه التجربة الحياتية موجودة بكل عمق في كل كتابات درويش ، وقد تحدث عنها طويلا في كتابه النثري يوميات الحزن العادي "[2]، وهي مواءمة لا ننكرها إلا في موضعها التلفيقي، إذ من المفترض أن تخضع هذه الجدلية لموضوعية النقد النصي؛ ذاك أن تفسير الذاتية ، أو الموضوعية مرهون بها مع شدة حساسيتها في المشهد الشعري؛ لأننا نفترض أن"مؤلف نص ما يمكنه الاختباء وراء صياغات أكثر حيادية من صياغات أخرى"[3]، وهو ما قد يؤدي إلى الابتعاد عن تحليل النصوص بعيدا عن إطارها النصي المفترض، فالنقد البنيوي يفترض تخليص النص من الموضوع ، والمعاني،

---

(1) أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن، ص43.

(2) اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، السياب/سعدي يوسف/درويش نموذجاً، ص85.

(3) سيرفوني،جان، الملفوظية، ترجمة : قاسم المقداد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998م، ص53.

والأفكار والبعدين: الذاتي والموضوعي، والاتجاه إلى ذات النص الداخلية ، وهنـــا يمكن عرض ما قدمه اليوسفي في تعليقه على مقطوعة درويش التي يقول فيها :

أنساك أحياناً لينســـــاني رجالُ الأمـــــــــنِ
يا امرأتي الجميلةَ تقطعين القلب والبَصـــــل
الطــــريَّ وتذهبيـــــن إلى البنفســــــــجِ(1)

إنه يذهب إلى أن درويش يزاوج بين الذاتي (زوجة تقطــع البــصل الطــري) والموضوعي (مطاردات رجال الأمن)، وهنا قد تبدو المسألة أكثر عمقا لو أكملنـــا المقطوعة التالية، وتوقفنا مع النمط الإحالي في قول درويش:

.. وصاعداً نحو التئام الحلمِ
تتكمش المقاعدُ تحت أشجاري وظلّكِ...
يختفي المتسلّقون على جراحك كالذباب الموسميّ
ويختفي المتفرجون على جراحك
فاذكريني قبل أن أنسى يديَّ!(2)

إنّ التقاء الضمائر في الكلمات (أنساك، يا امرأتي، ظلك، جراحك) يعــدّ لبنـــة أساسيّة في البنية اللّغوية، لأنّه يؤسس لبنائية تخدم البنية المفترضة ، وبنسيج لغـــويّ مغرقٍ في إيحائه، فليس من المفترض أن يفهم ضمن البعد الذاتي الذي يقابل البعـــد الموضوعي، وإنما هو يعلن حالة من التوحد الموضوعي الذي يتقن درويش لعبتـــه، إذ يحوّل كل ذاتية إلى رموز تحيل إلى جزئيـــات قـــضيته، فالـــذاتي ينـــدغم فـــي الموضوعي، والموضوعي يتألق في الذاتي في لعبة لغوية عـــصية علـــى التفكـــك والانفصال؛ لوجود لحمة الذات التي يعلنها درويش وخاصة في قصائده الأخيرة ، إذ يصبح تمزيق القصيدة بهذا التقسيم ضربا من الاختزالية والسطحية التـــي تحـــاول القصيدة الهروب منهما.

إنَّ منطلق التداخل والتفاعل والتشابك والتضارع والتداعيات التي تقرُّها القراءة لم تستبن كثيرا من مفاصلها سواء أكان ذلك على مستوى بنيـــة الدلالـــة ، أو بنيـــة

---

(1) درويش، أعراس، الأعمال الشعرية الكاملة، ص308.

(2) المرجع نفسه، ص308 .

الإيقاع، أو بنية التركيب، وإنَّما بقيت متمازجة حتى في لغة النقد التي انصاعت للشعرية، وكأن الانطلاقة تسير باتجاه تصور مفاده (أن النقد كتابة على الكتابة) في إطار تفعيل عملية التواصل والتدافع لتخلق النص من جديد لا أن تكشف عن بنيته، وتستبين ما اعتراه من نقص، أو اعتلال، أو حتى إعادة إنتاجه بفضاءات اللغة التي تكتسب حضورها ضمن نسق التفاعل الخلاق بين النص ومتلقيه، وفي هذا الصدد تتكشف اللحظة النقدية عن شحنات الواقع الخارجي التي تبسط بظلالها مخرجة النقد من القيود الصارمة التي تفرضها طبيعة المنهج، ويبرز التمازج المخل بين العلمية والشحنات العاطفية.

وإذا كانت قراءة اليوسفي قد بسطت جدلية الوعي ببنية القصيدة وتحققها، وتأسست على رؤيا المواءمة بين الداخل والخارج، فإن هناك قراءات حاولت الربط بين البنيات بطريقة أكثر دينامية، فقد ربط خليل الشيخ بين بنية الدلالة والبنية الإيقاعية في جدارية درويش[1]، وأسس لذلك بوجود حركات ثلاث، واستطاع من خلالها أن يؤسس لرؤيا نقدية استثمر فيها البنية الإيقاعية التي أثبت تميّعها استجابة لأبعاد البنية الدلالية، فبيّن تنوّع التفعيلة، وأظهر مواطن التكرار، واستنبط الثنائيات الفاعلة من مثل ثنائيات الموت والحياة، والفناء والخلود، وعد التحولات الإيقاعية تحولا في مسار الدلالة، وأشار إلى البنية الصوتية، وكان ذلك ضمن تضافر يشير إلى بنية تكاملية تسعى القراءة لكشفها.

وعلى نفس المسار بسط محمد صابر عبيد بنيتي الدلالة والإيقاع[2]، واستلهم دور التضافر بينهما، وأوضح أن مقاطع قصيدة درويش (عازف الجيتار المتجول) ترتبط ببنية إيقاعية، وهي تنسجم مع واقع القصيدة الدلالي[3] مع أن الإجراء التزم بنظام القوافي، ولم يقف على تحولات التفعيلة وانزياحاتها، وإنما اكتفى بعرض ارتباط القافية بالمقاطع الشعرية، ويبدو أن هذا التحليل قد خضع لمنهجية القراءة

---

(1) الشيخ، جدارية محمود درويش بين تحرر الذات ووعي التحرر منها.

(2) عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية.

(3) انظر: تعليقه على مقاطع القصيدة، والارتباط بينها على مستوى البنية الدلالية والإيقاعية، ص 123-124.

وتقسيماتها، ومحاولات الاستشهاد والبرهنة؛ لذا نلحظ أنه يتكلم عن بنية الإيقاع من أكثر من جانب كـ ما في حديثه عن التدوير، ومحاولته بسط فاعلية التكرار عندما قام بتحليل أبيات درويش التي يقول فيها :

مرّي بذاكرتي!

فأسواق المدينهْ

مرَّتْ

وباب المطعم الشتوي

مرّ.

وقهوة الأمس السخينهْ

مرَّتْ[1].

إذ يربط بين بنية الدلالة ،وبنية التكرار الاستهلالي في كلمة (مَرّ)، ويشير إلى البنية الصوتية للأحرف، ويؤكد أن التكرار الشعري يتجاوز وظيفة التوكيد والتسق الإيقاعي إلى فعل الترابط الكلي بين عناصر القصيدة؛ ذاك أنه "يشكل مظلة تهيمن على مناخ القصيدة، وتحتويها"[2].

4.1 البنيوية الشعرية:

يمثل اتجاه البنيوية الشعرية أحد الاتجاهات النقدية التي قدمت في مجال الدراسات النصية اعتمادا على التدافع الذي بقي يتصاعد مع منهجيات القراءة التي تبحث عن قوانين خاصة تحكم طبيعة التحليل الأدبي، وبدا أن إعلان التواصل بينها وبين النقد البنيوي الشكلاني أمرا واقعا؛ ذاك أنها تستمد كثيرا من قوانينها منه ، فكان الاتجاه نحو تبني مبدأ المحايثة أيْ تفسير اللغة باللغة نفسها ، فالشاعر خالق كلمات وليس خالق أفكار، وترجع عبقريته كلّها إلى الإبداع اللغوي"[3].

---

(1) درويش، أوراق الزيتون، الأعمال الشعرية الكاملة، ص65.

(2) عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص187.

(3) كوهن،جان، بنية اللغة الشعرية، ترجمة : محمد الولي، ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1986م، ص40.

هذا التأكيد بدأ بالتركيز على أن قيمة العمل الأدبي تتحدد في القبض على هــذه القوانين التي بدأ ياكبسون بتحديدها، فموضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب ، وإنمــا الأدبية: أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبياً"[1]، ومن ثمَّ فإنّ السؤال الذي طرحــه ، والنموذج الذي قدمه أخذا يتفاعلان بشكل منظم وحساس ضمن هــذا التــصور، إذ تدور فحواهما حول أدبية العمل ، والقوانين التي تضبطها ، فكان طرح النمــوذج ذي العناصر الستة واحدا من أهم الإجابات، إذ تهتم الشعرية بالوظيفة الأدبيــة بعــدها وظيفة مهيمنة[2]، وتداعت هذه الأطروحات معلنة ما أسماه بعضهم باسم الإنشائية أو الشعرية أو الشاعرية بتداخل يشي بكثير من التقاطعات والتباينات التي أحدثت تعددا في مستويات التلقي النقدي ؛ لذا غدا المــصطلح عــصيا علـــى الــضبط لاتــصاله باللسانيات، والسيميائية، وعلم الأسلوب.

ولقد تجلّت أهم التحديدات التي سارت في هذا الاتجاه في طبيعة الوظيفة التـــي تقدمها اللغة، وذلك بجعل الشعرية إحدى الوظائف الفاعلة ، بل إنها الوظيفة المهيمنة، ذاك أن الهيمنة عنصر بؤري للأثر الأدبي : إنها تحكم، وتحدد، وتغيــر العناصــر الأخرى كما أنها تضمن تلاحم البنية[3]، ولعل أهم ما في الأمر هو ارتباطها الوثيق في الجانب اللساني، فالشعرية تتجلى "في كون الكلمات وتركيبها، ودلالتها، وشــكلها الخارجي والداخلي ليست مجرد أمارات مختلفة عن الواقع ، بل لها وزنها الخاص أو قيمتها الخاصة"[4]، ومن ثم فإنّ تحليل القوانين البنيوية للغة والأدب وكذا تطورهــا يقودنا بصورة حتمية إلى وضع متوالية محددة من الأنماط البنيوية التي توجد فـــي الواقع، أو وضع أنماط تطور البنيات بالنسبة للزمنية[5].

---

(1) مؤلف مجهول، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ص35.

(2) ياكبسون، رومان، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنوز، دار توبقــال، ط 1، 1988م، ص57.

(3) مؤلف مجهول، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ص81.

(4) ياكبسون، قضايا الشعرية، ص19.

(5) مؤلف مجهول، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ص103.

ولقد قدّم مشهد الخطاب النقدي في تلقي تجربة درويش تباينا واضحا في تحديد طبيعة المصطلح النقدي، وكذلك في جوانب توظيفه في تحليل النص، وكانت السمة العامة وجودخلط واضح بين مناهج النقد ، وتداخل أنساق البنيوية دون تحديد لمفاهيمها على الرغم من تناول كثير من النقاد للقضايا المتصلة بجوانب الشعرية ، فبعضهم وقف عند جزئيات بسيطة من طبيعة هذه الشعرية، لذا نلحظ في هذا الصدد حضور قراءات متعددة اتخذت من الأسلوبية مجالها الرحب في قراءة العمل الأدبي الدرويشي(1)، مبرزة جوانبه الجمالية بأبعادها وتجلياتها، وكاشفة عن تعلقات الرؤيا، والتأسيس لها "باعتبار أن الفصل بين لغة الأثر الأدبي ومضمونه من شأنه أن يحول دون النفاذ إلى صميم نوعيته"(2).

ومن هنا تعددت النظرة لطبيعة الشعرية في البعد التطبيقي، فزاوج النقاد بين بعدي الدلالة والبنية،وواءموا بين الداخل والخارج، فنجد أن مصطفى السعدني ينظرللمرجع الخارجي في بعض الأحيان على أساس أنه يؤدي إلى الخطابية المباشرة مقدما قصيدة بطاقة هوية لدرويش دليلا على ذلك ،وفي ذات الإطار يقدم صلاح فضل نفس القصيدة على أساس قطبي التعبير والتوصيل، وتبدو في معالم طرحه خصوصية الخضوع لجدلية" ضبط المنهج،وتحرر التطبيق "(3)، فهي تخضع لفاعلية النقد الأسلوبي القائم على تتبع الشفرة النصية بهدف الوقوف على الصيغ الوصفية المبرزة للبعد الجمالي النصي ، والولوج إلى الأسلوبية التعبيرية التي تخضع لجدلية الدلالة مع الحفاظ على مسافة واضحة بين حدود المنهج وطاقات النص.

وهنا يطرح فضل الأسلوبية في جانبيها : التعبيري والوصفي متخذاً مجموعة من الإجراءات النقدية التي صنّف من خلالهادرويش في تيار المواءمة بين مختلف

---

(1) انظر: السعدني، مصطفى، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1987م؛ وانظر: فضل، صلاح، أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998م.

(2) انظر: المسدي، عبدالسلام، الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديد، طرابلس، 2006، ط5، ص33.

(3) فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص9.

الأساليب الحسية، والحيوية، والدرامية، والرؤيوية، وهي أنماط مثّل عليها من التجربة الشعرية المعاصرة، وقد خضع في هذا التقسيم إلى ما اصطلح عليه نقديا في الوجه الغالب، إذ يبدو أن وضع فواصل واضحة يمكن الاستناد إليها في هذا التقسيم لا تستند إلى أسباب فنية واضحة ، كما أنه يرتكز في تصنيفه على أبعاد واقعية، لذا نراه يعلي من شأن أبيات درويش في قصيدة الأرض وبخاصة في أبياتها التي يقول فيها:

سجِّل
أنا عربي
ورقم بطاقتي خمسونَ ألف
وأطفالي ثمانيةٌ
وتاسعُهم سيأتي بعد صيف!
فهل تغضب[1]

إن فضل يدرس طريقة التعبير عن الواقع، ويبدو أن إعلاءه من شأن الأبيات ينطلق من رؤيا المضمون على الرغم من إشاراته لبعض القضايا اللغوية، وفي هذا المضمار نجده يصنف ثلاث قصائد لدرويش مفتتحا إياها بالأسلوب الحسي في قصيدة "بطاقة هوية" أتبعه بالأسلوب الذي جمع بين الحيوية والدرامية كما في قصيدة "كتابة على ضوء بندقية "، وانتهى بالأسلوب الرؤيوي في قصيدة أرى ما أريد، وهي رؤيا تنسجم ومجموعة أراء نقدية تناولت حالة التعايش بين كل أشكال التعبير الأدبي والشعري [2]، وهي العبارة التي أخذ بها مستندا إلى مقولات علم النص التي تجلت في أبعاد إيثار بوابة اللغة مع أنه كان يؤثر الجوانب التعبيرية ويبحث عن مسوغاتها في القول الشعري.

وأمام هذا التوجه يبدو الحكم النقدي بوصف درويش مدينة الشعراء متآلفا مع الامتزاج الفرضي الذي تقدمت به المقاربة ، إذ تبدو معالم الشعرية مكتنزا لامتداد المشهد الشعري الذي تجلت فيه معالم النشأة، وأفق التحول، والناقد يستلهم الرؤيا

---

(1) درويش، أوراق الزيتون، الأعمال الشعرية الكاملة، ص35.

(2) بيضون، حيدر، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، بيروت، 1991م، ص48.

متتبعا النسق النصي بمتعلقاته وتحولاته مقرونا بحالة الخارج غير النصي الــذي لا يصفه كما هو كائن بقدر ما يخضعه إلى سلطته بأبعادها الجمالية والفنية والتأثرية.

إن استجابة الناقد في هذا المسار تخضع لمقدرته على التولـ يف لأساليب الشعرية التي يطرحها وفقا للطابع النصي وتجلياته بعيدا عن السطحية والمباشرة ، ومن هنا كان التعدد المطروح في كل مرحلة شعرية يقدّم أفقا خاصا في الدراسة؛ لأنه يواجه بإجراءات لها اعتبارها أمام الكينونة الشعرية، ويأخذ البعد التطبيقــي أهميتــه مــن التحليل ليكون شاهدا على المرحلة دون خصوصية نظرية لطبيعة الظاهرة الأسلوبية التي يمثلها النص ، وإنما ضمن فهم عميق لإيحاء اللحظة وشعرية التأليف، إذ تبــدو أقرب اتصالا بالنص ،وأكثر فاعلية ، وهذا الكشف هو الذي يبسط أولويــة الطــرح الواعي؛ لأنّ التفاعل بين النص ومتلقيه يقوم على أساس الإدراك الواعي لكــوامن النص، وطاقاته التعبيرية والحسية والغنائية.

إن فضل يحاول الاستفادة من أطروحات الشعرية التي تضمن لفعلــه النقــدي الحيوية والفاعلية، بيد أن هذا التقسيم ألزمه في تتبع الظاهرة وفقا لعملية التــصور الأولى، إذ من الصعب مثلا في تحولات الشعـ رية الدرويشية إيجــاد فاصــل بــين الأساليب التي أخضع لها التقسيم، ومن ثم فإن التحليل على الرغم من رتابته إلا أنه فقد جزءا غير يسير من جوانب الأساليب الأخرى.

وتتخذ بعض القراءات من بنية تركيب الجملة الشعرية مدخلا للوقــوف علــى شعرية النص، فنجد أن محمد لطفي الجزار [(1)]، حاول الوصول إلى بنيـ تها مع إقامة تصنيفات تخص هذا البناء ، لكنه يمازج بين هذه البنيات والمــضمون الأيــديولوجي محاولا ربط ذلك بالمعنى الشعري، وهو خروج واضح عن مقتضيات البنية الشعرية المعتمدة على تشكيلات اللغة ، وقريبا من هذا التوجه يذهب ناصر علــي [(2)] حــين بحث طبيعة الجملة الشعرية فأشار لكثير من خصائصها الشعرية من مثــل : دمــج

---

(1) الجزار، محمد فكري، الخطاب الشعري عند محمود درويش، ط1، 2001م، ص92.

(2) ناصر، علي، بنية القصيدة في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنــشر ، بيروت، 2001م، ط1.

المتخالف، والمطابقة بين الثنائيات المختلفة، وتكرار اللازمة، غير أن بحثه لها طغى عليه الجانب السياقي.

أما مصطلح الانزياح فقد بهل مرتكزات البحث عن شعرية النص الدرويشي ؛ لأنه يمثل اختراقا واضحا للقوانين اللغوية بهدف تحقيق الشعرية خلافا لعملية الإسناد التي افترضها جان كوهن [1]، وقفتناولته أكثر من قــراءة علـــى أســـاس محاولـــة المزاوجة بين المنهج البنيوي من جهة والبلاغة العربية من جهة ثانية[2]، وقد بـــدت محاولة التوظيف متباينة وفقا للمنهجية التيتسير عليها ا لقراءة، فبحثته يمنى العيـــد على أساس وجوب حضور فعل التواصل مع مرجعيات خارجية للنص الأدبي، في حين أكد كمال أبو ديب أن فعل الانزياح هو تجاوز لحدث الواقع، "فالنص لا يمثـــل الحدث، لا يحاكيه، بل ينسج وجودا موازيا له ، أكثر غنى وثراءَ دلالات وتعقيدا "[3]، ومن ثم ظهر اختلاف المعالجة النّصية، غير أن بعد الشعرية كان أكثر جـــلاء فـــي تحليل (أبو ديب)من يمنى العيد ، ذاك أنه حاول في بعض قراءاته إبـــراز علاقـــات التجاور[4]، وملاحقة المحور الاعلري الذي يبني درويش نصه عليه ، ومن الأمثلة التي يمكن أن نقدمها في هذا الجانب تحليله لقول درويش:

في شهر آذارَ، في سَنَة الانتفاضةِ، قالتْ لنا الأرض
أسرارَها الدمويَّةَ. في شهر آذارَ مَرَّتْ أمام
البنفسج والبندقية خمسُ بناتٍ[5].

---

(1) كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص108.

(2) انظر: العيينى، في معرفة النص، دراسات في النقـــد الأدبـــي، دار الآفـــاق الجديـــدة، بيروت، ط2، 1984؛ وانظر: أبو ديب ، كمال، جماليات التجـــاور أو تـــشابك الفـــضاءات الإبداعية، دار العلم للملايين، بيروت، ط 1، 1997؛ وانظر: الرواشـــدة، إشـــكالية التلقـــي والتأويل.

(3) أبو ديب، كمال، الحداثة، السلطة، النص، مجلة فصول، مجلد 4، عدد3، 1984م، ص54.

(4) أبو ديب، الحداثة، السلطة، النص، ص54.

(5) درويش، أعراس، الأعمال الشعرية الكاملة، ص316.

فهو يرى أن هناك فجوة بين محوري التمثيل في الواقع ومحور النص، فالبنفسج، حتى وإن كان ينتمي لمحور الحدث، أو التمثيل الفعلي ،إلا أنه يخترق محور التمثيل ويدمره بفعل غنى إثارته الرمزية المناقضة للبندقية [(1)]، وفي ذات السياق نجده يعلّق في دراسة أخرى له على عنونة درويش لقصيدة (رحلة المتنبي إلى مصر) بالقول: مبدأ التشكيل الأساسي استعاري يقوم على التماهي مع المتنبي،وإشارات داخلية فيه إلى كافور، غير أن النص لا يصف رحلة المتنبي إلى مصر، بل يستخدم صيغة الأنا ليقدم رؤية شخصية لواقع معاصر سياسي[(2)].

ماأسامح الرواشدة فقد ناقش جزءاً من هذا المنحى في بحثه لطبيعة الشعرية في نصوص درويش[(3)]، لكنه طرحها من جانب ظاهرة التعمية التي كانت حاضرة في النماذج التي قدمها، غير أن مناقشته لها كانت في سياق حضور تعدد القراءات، ودور التلقي في إنتاجية النص، ولم تكن على أساس بحث القوانين التي تنظّم سياق الأعمال الأدبية التي أنتجها درويش، وقد كشفت القراءة عن بعد مهم من أبعاد الشعرية، واتضح من خلال الدخول إلى النص مدى اتكائه على جانب الفعل الذي يمنح النص شعريته، فهو يرصد جوانب الانزياح الإيقاعي في بعض النماذج الدرويشية.

وقد ناقشت قراءة الجزار هذا المنحى حين بسطت مفهوم الانزياح، وأقرت بأنه يشير إلى طبيعة التشكيل الشعري المفارق لنظام اللغة ، وقام تحديدها للمصطلح على أساس منحى اللانحوية الذي جاء به جان كوهن ضمن محددين: النظام النحوي، ونظام الدلالة، حين ينتقل لفضاء النص يقدّم تحليله لبعض النماذج الشعرية على أساس التجاوز، أو عدم التزام الشاعر بشرط إعمال القاعدة ، ومن النماذج المحللة قول درويش:

---

(1) أبو ديب، الحداثة، السلطة، النص، ص 55.

(2) أبو ديب، كمال، أنهاج التصور والتشكيل في العمل الأدبي، الأقلام، العدد 4، نيسان، 1990م، ص20.

(3) الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل، ص50 وما بعدها.

.... وأحمد

كان اغترابَ البحرِ بينَ رَصاصَتين

مُخيّمًا ينمُو، ويُنجب زَعتَرًا ومُقاتلين[1]

فالقراءة تشير إلى طبيعة العطف بين كلمتي: الزعتر، والمقاتلين، وسرعان ما تقدم التفسير الذي يحكم هذا التنافر المستمد من الربط بين رمزية الزعتر والثـــورة ؛ لذا كان البحث عن البنية يرتكز على ضرب الأمثلة، وبيـــان حجـــم الفجـــوة دون الوقوف على بنية شعرية تحكم الإنتاجية الدرويشيةفي قصيدة واحدة ، أو في تشكيله العام، وسرعان ما انحصر الحديث في قضايا تعود في جذورها للمحددات اللغويـــة التي اشترطها النظام النحوي و بخاصة عودة الضمائر، ونمط الإحالة، وهو يبحثهـــا في إطار البعد الأسلوبي، ويبحث من خلال السياق عن تأويلاتها.

وتلتقي دراسةخيرة حمر العين [2] مع إشارات كمال أبو ديب حول المنافرة بين الواقع والمتخيل الشعري،وتقدم مجموعة من النماذج الـــشعرية لتجلـــي الظـــاهرة ، وهي من جهة أخرى تلتقي مع سامح الرواشدة فيتحديد البعد المفهومي لمـ صطلح الانزياح، وإبراز جوانب منه من خلال النماذج الشعرية، فهي تتناول بعد الانزياح في أكثر من جانب سواء في جانب الاستعارة، أو النحو، أو الإيقاع ، ومن النمـــاذج التي قدمت فيها هذه الأبعاد قول درويش:

يَطيرُ الحَمامُ

يَحُطُّ الحمامُ

- أعدِي ليَ الأرضَ كي أستريحَ

فإني أحبُكِ حتى التَعَب...

صَباحُكِ فاكهةٌ للأغاني

وهذا المَساءُ ذَهَب

ونحنُ لنا حِينَ يدخُل ظِلٌ إلى ظِلِّه في الرّخامِ

---

(1) درويش، أعراس، الأعمال الشعرية الكاملة، ص304.

(2) حمر العين، خيرة، شعرية الانزياح، دراسة في جماليات العدول، مؤسسة حمادة للدراســـات الجامعية والنشر، إربد، ط1، 2001م.

وأُشبِهُ نَفسِيَ حين أُعلِقُ نفسي

على عُنُقٍ لا تُعانِقُ غيرَ الغَمامِ(1).

ويبدو أن الاستناد يتم على تقابل المقاطع، وتنوع القوافي، و تناغم النبر؛ مما يولد حسا موسيقيا، ومن ثم يتم التركيز على توتر التفعيلة الذي يعزى لتوتر الوجدان،وتذبذب المشاعر، وهو ما يقدم صورة واضحة حول اعتماد المبدع على النظم، والاعتناء بانسجام الإيقاع ، والظاهر أن التحليل ينساق خلف إيحاء المعنى، ومحاولة توظيف التفكيك مع إعادة البناء، وافتراض حضور أكثر من صيغة، وما يحققه ذلك من تحقيق شعرية النص، وهذا يقودلافتراض حصر وظيفة الإيقاع في مستوى البعد النفسي ، وهي خطوة على أهميتها تحتاج إلى مزيد من البحث في جانب تعدد الدلالة الإيحائية لتوترات بنية الإيقاع.

1.4.1 البنيوية الشعرية وتكاملية المنهج:

إذا كانت النماذج السابقة قد وقفت على بعد الشعرية على أساس تشكيل بنية العمل الأدبي وفقا لمعطيات بنيوية تخضعلجوانب شكلية في أغلب توجهاتها ، وتحاول أن تلتزم بمنهجية موحدة إلا أننا نجد بعض القراءات تجعلمن الشعرية منهجية مفتوحة تقوم على التعددية؛ ذاك أنها تفترض جانب القصور في طبيعة المنهج البنيوي، وهو ما يبرر توجه أصحابها لتبني حضور تركيبة منهجية توائم بين القديم والحديثوهو أمر يمكن أن يتضحمن خلال عرض نموذجين من القراءات التي حاولت أن تقف على النص الدرويشي الأولى هي قراءة محمد بنيس [2]، أما الثانية فهي قراءةحاتم الصكر [3]، ذاك أنهما تؤمنان بضرورة تجاوز قيود المنهج، والسعي نحو إقامة توليفة يمكن من خلالها الوقوف على البنيات الشعرية، وهو ما

---

(1) درويش، حصار لمدائح البحر، الأعمال الشعرية الكاملة، ص419.

(2) بنيس، محمد، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج3دار توبقال للنشر، ط 1، 2001م.

(3) الصكر،حاتم، ما لا تؤديه الصفة، المقتربات اللسانية والأسلوبية والشعرية، دار كتابات، بيروت، ط1، 1993م.

أكده محمد بنّيس عندما جعل من تكاملية المنهج مبدأ عاما لقراءة النص، فهو يهتم بالطبيعة اللغوية ومكوناتها ، ويبحث عن شعرية عربية مفتوحة تنظر إلى القراءة اللانهائية على أنها اختيار وحيد لمصاحبة لا نهائية النص الشعري[1]، ويبحث عن طبيعة البنية الاجتماعية المتصلة بالنص أيضا، ويرى أن البنيوية أغفلت فعالية الذات الكاتبة، ومن ثم ظهر تعاطي القراءة مع بعض معالم المنهج على الرغم من أنها كانت مقصورة على بعض النتاج الشعري الدرويشي ، وبخاصة في الجزء الثالث من الكتاب، إذ تنظر إليه في إطار المتن الأكبر الذي عدّه "مسكنا رمزيا ووجوديا للذات الكاتبة في مرحلة تاريخية وحضارية لها معطياتها الخاصة"[2].

ولعلّ من أول المفاتيح الفاعلة التي تلقي الضوء على هذه القراءة نقديا تلك الإشارات التي تكشف عن طبيعة المنهج الذي يتبنى بعض مقولات البنيوية الشعرية؛ والخروج عنها لفضاء الشعرية العربية المفتوحة، فهي تشكّل"اندماجا أبعد في قضايا الشعرية العربية قديمها وحديثها فيما هي استقصاء لقضايا الإبدالات النظرية والشعرية الإنسانية في أوروبا وأمريكا، ثم في الجغرافيا العالمية للشعر"[3].

إذن، الأساس بعد الشعرية الذي هو إحدى مرتكزات البنيوية ، وضمن منهج يجمع بين كثير من التباينات، وتقل حيويته بوصفه نظاما مضطربا في البعد التطبيقي، إذ يتجلى الإجراء بين البنيات والإبدالات، "فتفسير نص من النصوص يشتمل استبدال نص آخر بالنص الذي نقرأه "[4]، ومن ثم جاءت الانعكاسة لتكامليته بعدالاحتفاء بمبدأ تفعيل الوسط المقروء متمثلا بالنص وبنياته المختلفة : الإيقاعية، والدلالية، وهو ما أسماه "المتن" كي لا تكون القراءة إسقاطية متنكرة لحدود النص، ومنطلقات الخطاب، جاعلا من التعريف بالمتن الشعري أولوية ينطلق منها؛ لأنه

---

(1) بنيس، محمد، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد الأول، العدد الثاني، 1981م، ص204.

(2) بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ص7.

(3) المرجع نفسه، ص7.

(4) شولز، روبرت، البنيوية في الأدب، ترجمة حنا عبود، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط7، 1977م، ص164.

منحى يوفّر حلقة الوصل المهمة في القراءة النقدية على أساس أنه لا بد من التضافر الكلي لكل سيرورة لسانية ولكل فعل تواصلي لفظي "[1]، فالرسالة تتجاوز حدودها الإبلاغية لتصبح نصا يستدعي المبدع والمتلقي لصياغة حوارية خاصة تنسجم ومعطيات الأدب.

ويبدو أن التعاطي مع مفهوم المصطلح جاء ضمن حصره في أكثر من جانب، إذ نأت القراءة بتحليلاتها عن اختلافه بين النقد الغربي من جانب والنقد العربي من جانب آخر، وهو أمر يطول الحديث حوله؛ لما فيه من تفصيلات تبسط كثيرا من جوانب الانفصال والاتصال بين الاتجاهات المتعددة[2]، وقد خلق هذا الموقف تعميمات قامت على محاولة التوفيق بين ما تقدمه الشعرية العربية الحديثة ، وما تتبناه النظريات النقدية الحديثة.

وندرك في البداية أننا أمام تعدد منهجي قائم على محددات متباينة تعود في ذاتها لمحاولة فردية لتأصيل المنهج على أساس الأخذ بمبدأ المزاوجة حتى بين المناهج الغربية، وهو أمر مكَّن من توسيع إطار القراءة لتشمل العلاقات المتعددة ضمن التصور البنيوي، و الخبرة في طبيعة التجربة الشعرية العربية وتلقيها ، وممارسة الإبداع الشعري ومزج متون شعرية متعددة؛ مما أسس لافتراض وجود خصوصية للمتن الشعري في التجربة المعاصرة التي تشكل في نظر القراءة بنية واحدة بتضافر مكنوناتها على الرغم من التباينات التي تحيط بكل تجربة، والخصوصية التي تحكم كثيرا من مفرداتها لكنها تضعنا أمام الواقع الموحد من حيث البنيات التي تحكمها، سواء ما تعلق منها بالبنية الإيقاعية ، أو البنية اللغوية، "فالشعرية تهتم بقضايا التنظيم اللغوي"[3]، ومن ثمَّ فإنَّ البحث في المتعلقات التجريدية للنص يعطي مؤشرا حول الإمكانات النصية التي تشكِّل مدخل السير الشعري.

---

(1) ياكبسون، قضايا الشعرية، ص27.

(2) انظر: الجوة، أحمد، إنشائية رومان ياكبسون : أسسها ومصطلحاتها، مجلة أبحاث اليرموك، المجلد24، العدد2، 2006م.

(3) Roman Jakobson, Essais de linguistique generale, Paris, Les éditions de Minuit, 1963, p: 210

لقد تم الاستعانة ببعض المترجمين لترجمة بعض المقاطع من الكتاب المذكور.

وتقدم القراءة في هذا الاتجاه ملحوظات أساسية في طبيعة المكان النصي الــذي فرّقته عن الفضاء ، وعدته مدخلا ضروريا لبناء القراءة الإيقاعية التي تبــرز مــن خلال الطبيعة التشكيلية لنظام البيت الشعري بكافة مكوناته ، فالبحث في هذه البنيــة يقضي تحديد قوانين بنية البيت الإيقاعية، وعلامات التــر قيم، والوقفــة الــشعرية ، والوزن والقافية، والتكرير ، وهي جميعها تجسد حقلا لشعرية الإيقاع التي لا تخفــي عملية عمومية القانون ،وخصوصية الجزئي على مستوى النص ، وهذا لا يبعدنا عن التساؤل المشروع حول الاقتراب من خصوصية هذا الجزئي في ظل الانفتاح علــى عمومية المتن، فهو يناقش بناء البيت الشعري في القصيدة الحديثة مقارنة مع البيت الشعري في القصيدة القديمة، ويتناول ضوابط الإيقاع التي تشكل دوال لقراءة النص، والوقوف على مستوى شعريته.

هذاوالسياق يحيلنا إلى محاولات التنويع على المتن ومعياريتها ، وجدوى فعــل التنكر لسلطة المبدع ولـ و بعموميتها، وبما أن طبيعة المنهج قــد تحيلنــا إلــى رؤى متعددة، فإن من الواضح أن طلب التساؤل المشروع يطرح نفسه بقــوة، إذ تحيلنــا القراءة في أحايين كثيرة إلى الربط المُ عنوَن بمنتج النص وهو ما تقف منه البنيوية الشعريةموقف الضد بحدود الفهم التاريخي لكن القراءة ت تخطى هذا المزلق ضمن استدراك الموقف في الطرح الكلي للمتن الشعري ، واستحداث البــؤرة بعيــدا عــن تفردات التجربة، بل الغوص في متعرجات الشعرية للمتن في وضعيته الكلية، وهو طرح أجبر القراءة على معاودة الاتصال في أحايين كثيرة بالقراءة الإنتاجية المفعِّ لة لرؤيا الآخر (المتلقي) الذي يحاول أن يلج إلى فضاءات الــنص المتنوعــة بعلاقــة إكمال المسكوت عنه ، أو ملء الفراغ، ومن هنا قد يكون من المناسب الحديث عــن بواعث للفعل التأويلي المرتكز على لا نهائية النص الشعري، والخوض في قــضايا متقاطعة ومتشابكة تنظر للشعر المعاصر على أنه يشكل بنية ذ ات خصائص مشتركة تنطلق من نقاط مركزية تحفظ اختلاف الشعريات، وتؤسس لها على مستويات عدة، قد يكون من أقربها التوجه نحو جدل الحداثة والتفكيك.

إن هذا المنحى قد يكون من إحدى التداخلات المعتادة في النقد العربي ؛ استجابة لطبيعة التلقي أولا ، واستحواذالنصية الشعرية ف ي الذات الناقدة على أساس أن سلطة

النص ليست بعيدة عن شهوة القراءة، ومن ثم يتم الخروج لمحورة النص على أنه قد يتوافق مع بعض متعلقات المنهج البنيوي الذي لا يهمل مبدأ الكفاءة اللغوية التي ينظر إليها جوناثان كولر على أنها من ضروريات القراءة البنيوية ، فالموضوع الواقعي للشعرية" ليس العمل نفسه بل معقوليته ويجب أن يحاول المرء توضيح الكيفية التي يتم بها فهم الأعمال الأدبية : أي أنه يجب صياغة قوانين المعرفة الضمنية والأعراف التي تمكن القراء من فهم هذه الأعمال"[1].

غير أن ثمة أمراً هاماً تنقلنا إليه القراءة بعد أن فرغت من أمر التنظيرات النقدية التي بدت إطاراً لتقريب من حدود البنية ومنطلقاتها ، يتعلق بالبنية النصية التي تلج إليها من خلال الاستدعاء النقدي لفلسفة اللغة ومرجعياتها، فهي كينونة لها إطارها المرتكز إلى تصورات ذهنية لا تعكس تجربة محددة بذاتها ، وإنما تمثل نسقا خاصا للبناء المتصل في امتداداته ومتغيراته ، وهذه البنائية الخاصة تتجلى في مجموعة المظاهر الخاصة بالقاموس المعجمي، والإطار الإيقاعي، وهذا طرح كلي يحتاج إلى بلورة النسق الذي تقوم عليه التجربة بخصوصيتها، بمعنى أننا أمام طرح يخوض في البنية المجتمعية التي أفرزت الواقعة الشعرية، وهو اندماج أكثر في بنية المنهج البنيوي التكويني من جانب الاتصال الثقافي ، وإفراز النظم اللغوية ضمن العلاقة البنائية للتركيبة الاجتماعية.

إن بنيس -ضمن هذا المنظور- يبحث عن نسق خاص ضابط للنصية، لكنه لا يتعاطى مع القوانين الصارمة الضابطة له ،بل هو نسق يولّد حالة من بناء خاص يمتاز عن مرحلة شعرية سابقة لها ضوابطها الجمعية المتعالقة مع مرجعيات الواقع الشعري،والمنسجم مع تجريدات الطرح البنيوي، "فالوظائف المختلفة للغة تسمح بتحديد الطوابع المختلفة الخاصة التي تميز الخطاب"[2]، وهذا الوصف المقدم يقترب من البعد النقدي المبني على حرية السؤال غير المعياري، فنحن أمام تجربة تعبِّر عن ذاتية المرحلة وخصوصيتها، وهو أمر يستوجب حضور بعض التساؤلات

---

(1) سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص113.

(2) كابانسجان لوى، النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، ترجمة : فهد عكام، دار الفكر، دمشق، ط1، 1982م، ص96.

المشروعة التي يمكن أن ترصد حالة التفرد في بنية الخطاب، فهل من بنية خاصة تتوصل إليها القراءة من خلال تساؤلاتها التي ترى أن حدها الأول البناء النصي؟.

في هذا الصدد تصادفنا حركة بنائية الإيقاع التي تستنطقها القراءة وهي تحاور الوقفة الشعرية عادة إياها دالا ثريا يقدم للمتلقي مدلولات متباينة تخدم وظيفة التواصل التي تجعل منها معيارا أساسيا على فضاء لغوي يمكن أن يقدم حقل اللغة من خلال اللغة، ومن ثم فإن هذه الفضاءات تقدّم ضمن نماذج شعرية متعددة، لكنها تشترك في سماتها البنائية العامة الأمر الذي يدعو إلى إثارة الموقف حول حدود القصيدة، وخصوصية الإبداع لدى شاعر بعينه، وهو ما حاولت القراءة أن تجيب عنه أحيانا من خلال عرض نماذج متنية لأكثر من شاعر، إذ تبسط الإبداع الذاتي، وتعلي من شأن الخصوصية ، لكنها امتازت بقصر النفس مقارنة مع التنظير النقدي الذي قدم سواء أكان قديماً أم حديثاً.

ولعلنا نعرض ما طرحناه من خلال القراءة المتعلقة بقصيدة درويش "أحمد الزعتر"بما استعانت به من أدوات لرصد فاعلية المنهج في تقديم القراءة الإنتاجية لعمل ما، ومدى تميز القراءة النقدية على مستوى التطبيق، إذ تبسط بنية النص الغائب مكتسبة حضورها من الارتكاز على بعض المحددات النصية ، وتتخذ من بنية الدلالة بوصلة للتحليل ، وتقدم النص بوصفه مكانا شعريا يتمركز حول"العذاب الفلسطيني" الذي يبدو أنه بؤرة التلاقي الإبداعي في تجربة درويش، ويسعى -في منهجية لا تخلو من التداخل - لتحديد النظام البنيوي الذي ينهض عليه الخطاب، دون الإشارة إلى أي مدى يمكن أن نضبط بعدا معياريا يقف بين حدود النص ، وفضاءات الدلالة، مع ملاحظة أن الطرح يناقش أبعادا نصية، وهناك مسافة فاصلة بين النص والخطاب، لكن القراءة -مع ذلك- تبقى في جزء منها مسكونة بحدود بنية الدلالة التي تعدها حاضرة من خلال بنية التداخل النصي ، فالنص الغائب بحاجة إلى الحضور، وفي ظني أن الحضور جاء بفعل التلقي ، فهو متواصل مع تضافر آليات نقدية تتعدد مستوياتها، إذ لا يتم السعي نحو الكشف عن فضاءات اللغة بقدر ما يرتكز على التأسيس لمعالم الخطاب عن تفعيل بعض اللفتات البنيوية من مثل :حديثة

عن بنية التكرار دون ربطه بجدلية البناء اللغوي الذي ينبغي أن يتضافر للإعــلان عن شبكة من التداخلات التي تشكل معالم القصيدة.

ولكن هذا لا يعطينا الحق في فرض السياق الخارجي على النص إن كنا ألزمنا أنفسنا في ممارسة البعد النقدي ضمن ضوابط المنهج وتصوراته، فالإدراك الواعي يؤكد أن الحدود الواعية لا تغيّب المنهج ، وبخاصة إذا ما تسلح الناقد بالبعد الإجرائي الذي يستمده من فضاء النص ومن ثم نلا حظ أن فعل استنطاق النص مــن خــلال العنونة التي تبرز مدى الربط النقدي بين ما هو متصور ، وما هو حاضر كانت في إطار البعد الإشاري، إذ غابت محددات الشعرية في جوانب الإيقاع والوزن، وما قدّم ينحصر في إيحاءات الدلالة والبعد الزمني الذي تشكل من خلال الرؤيا العامة، ولم يخضع لبوابة الفعل ، وهي محدداتتشكل جزءا من البنية وليست البنية كلها ، لــذا نلحظ حضور المباشرة أحيانا في تحليل النص، من مثل ربطه بين الخطاب السياسي السائد وبين خطا ب القصيدة الذي يعلن لغة التحدي، ويورد أبيات درويش من قصيدة أحمد الزعتر:

أنا أحمدُ العربيُّ – فليأتِ الحصار

جسدي هو الأسوار – فَليأتِ الحصار

وأنا حدودُ النّار - فَليأتِ الحِصار

وأنا أحاصرُكم

أحاصرُكم(1)

أما النموذج الآخر الذي تقدمه القراءة فيتمركز حول "فــضاء المــوت " الــذي استعاره من موريس بلانشو مرتكزا في ذلك على الفلسفة العاكــسة لفعــل المــوت والنظرة له، ولا يخضع الاستقصاء عنده لبعد الرؤيا بقدر ما هو فضاء اللغة التــي يقترب منها حين يجعل من تتبع عنصر التراب في قصيدة (تلــك صــورتها وهــذا انتحار العاشق) ممارسه بنائية تنهض بفعل التأســيس مــستغلا عنــصري: البعــد المعجمي والجانب الصوتي في محاورة تقوم على مبدأ توليف الدوال ليـ جعــل لهــذه العلاقات هيمنة واضحة على المتن الشعري ، ويحشد لذلك دوال من ذات اللغة التي

(1) درويش، أعراس، الأعمال الشعرية الكاملة، ص305.

تتغلغل في المتن لتوجيه نظر المتلقي حول ثنائية الغياب /الحضور بوساطة اللغة ذاتها، وهذا ليس غريبا في الطرح البنيوي، إذ يؤكد تودوروف حضور نوعين من العلاقات: حضورية وغيابية، وهي تختلف سواء في طبيعتها أو وظيفتها[1].

إن ما يميز قراءة بنيس محاولتها تتبع النسق اللغوي الذي تطرحه ضمن مركزية محددة يمكن عدّها ثيمة للنص تفترضها مسبقا محاولة البحث في متعلقاتها النصية ، وهي خطوة يمكن وسمها بالمنهجية التوفيقية، لكنها تبقى في حدود الممارسة الناشئة، لأن البحث عن النسق البنيوي محاط بكثير من المحاذير التي قد لا يكفيها اجتزاء بعض النماذج، وإن كنا ندرك أنها تحاول خلق مرجعيات مشتركة لمنظومة لغوية قد لا تنفصل عن سياقها العام في جوانب شعريتها؛ لذا اعتمدت على مرجعيات داخل النص دون إخضاعه لسطوة النظرية، إذ تؤكد أن الشعرية تهتم بقضايا البنية اللسانية على اعتبار أن اللسانيات هي العلم الشامل للبنيات اللسانية ومن ثم فإن الشعرية جزء لا يتجزأ منها[2].

إن التقسيميات التي قدمت هي توطئة ضرورية لفعل التوحد أو النظام الذي تقارب فيه بين الفعل الشعري وقراءته على فرض أن ه ذا النظام سيقدم لنا تفسيرا داخليا للنص يرتكز إلى معجمه الشعري ،وإطاره الإيقاعي ، ليس بأغراض وأهداف محددةوإنما ضمن جدلية تقول إنّ" اللغة نظام يبني ذاته ، وهي لغة خلق لا لغة تعبير عن الواقع ، ومن ثم فإن الخصوصية الشعرية من طبيعتها أن تحيل الحدث إلى رمز بحيث لاتردنا إلى الحدث بما هو وكما هو وإنما تردنا إلى دلالته ، أو أبعاده في الحركية التاريخية ناقلة حواسنا ووعينا في أفق جمالي تخييلي قوامه اللغة وعلاقاتها"[3].

واستجابة لجدلية الشكل والمضمون التي باتت تدخل في منعطفات مختلفة يقدم حاتم الصكر بحثه حول الشعرية ضمن تعددية سعت لتشكيل منطلق مفهومي لبنية النص الشعري، فحلل قصيدة (مأساة النرجس،ملهاة الفضة) بتوظيفمفهوم البنية ،

---

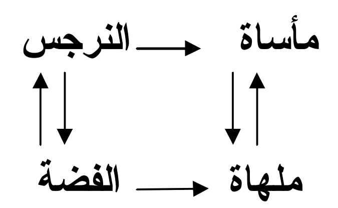
(1) انظر: طودوروف، الشعرية، ص30.

(2) ياكيسون، قضايا الشعرية، ص24.

(3) انظر: أدونيس، سياسة الشعر، دار الآداب، بيروت، 1985م، ص176-177.

وتحديد مفهوم المقاومة ضمن معيار المعنى المفارق لمنظومة النقـد الأيـديولوجي، فهي بنية الداخل لا سلطة الخارج ذلك أنها سمة لصيقة بالقصيدة التي تكون مقاومة بطريقتها وآلياتها الداخلية ، فهي "تسيج لغويّ قبل كل شيء"[1].

غير أن القراءة تقر بضرورة المزاوجة بين هذا النسيج اللغوي ،وبين الخارج ، وتحاول أن توائم بين الثنائيتين من خلال الدلالة التي تعدها العمود الفقـري لبنيـة القصيدة،وتربط بين الشعرية واللسانيات ، وتتجاوز هذه المـستويات إلـى إجـراء يتطلب حضور المتلقي الذي يقوم بدور مهم في إنتاج النص عندما يقـوم بإكمـال المسكوت عنه، وهذا كله مبني على محاولة توفيقية المنهج ، وحين يحاول الـصكر وضع مقاربة لبنية العنونة النصية التي عدت أولى عتبات الفعل الشعري بتـشكيلها البنيوي يقف مع قضايا مهمة في بنية القصيدة ، فيقارب شعريتها التي تجلّـت فـي عنصر المفارقة، وتبلور فعل الثنائيات الفاعلة المتواصلة مع النسيج النـصي علـى أساس التقابل الأفقي والعمودي الذي يقدمه من خلال الأيقونة التالية:



ويتجلى هذا التداعي في بوابات متعددة من مثل : الثنائيات الفاعلة (وردا ومعدنا، وتضحية وخيانة، وجمالا ودما) والواقع الميثيولوجي، والبناء الـصرفي ، والبنيـة الإيقاعية في الجملة الاستهلالية "عادوا" التي تجلت في طبيعة الإسناد فيها، وتكرارها أكثر من خمس مرات، وطبيعتها الإيقاعية المختلفة عن بقية الأسطر الشعرية، وكل هذه البوابات تدعم بنية العنونة في ذاتها، فالتواصل المفترض يتضافر مـع تـشكيل معلم الدلالة المستبعد الحضور على الرغم من أن التواصل البنيوي بـين العنونـة ومتنها لم يأخذ قدره من التآخذ نقدياً على مستوى البنية؛ ذاك أن الاتجاه ينصب على التحليل النصي الذي يتناغم فيه المستوى الجمالي والتعبيري مع البحث عن مركزية العمل،ومحاولة تمددها داخل الإطار النصي ، لكن هذا الإجراء لم يسعف القراءة في

---

(1) الصكر، ما لا تؤديه الصفة، المقتربات اللسانية والأسلوبية والشعرية، ص108.

الوصول إلى مرتكزات البنية التي ترتكز علىتصّور تجريدي يعتمد على الرموز ، وعمليات التوصيل التي تـ تعلق بالواقع المباشر، فالبنية ذاتها تعد شيئا وسيطا يقوم فيما وراء الواقع"[1].

في هذا الجانب تحضر بعض المحددات التي تتواصل أحيانا ، وتنقطع أحيانا أخرى مع فعل قراءة البنية؛ لأنها تمزج بين مرجعيات الخارج متمثلة باستحضار المرجع الأسطوري للنرجس ضمن دلالته الميثو لوجية وداخله من خلال دلالة الأحرف المهموسة والمجهورةو هي فعل اعتباطي لا يخضع لقاعدة محددة ، بل ينبني على التداخل الذي أقرته القراءة، فالمنهج الحداثي الغربي والتراثي العربي لم يقدما منهجا جاهزا ، فكان بديلهما على حد رأي القراءة الحوار المنهجي الذي يعمق النقية وسيلة للقراءة ، وبديلا للإنشائية والتعميم واللاعلمية التي وسمت الجهد النقدي العربي الحديث[2].

لقد قامت القراءة على محاولة تحليل النص وفق تصور لعملية تبدو معالمها في طرح ما يمكن تسميته عتبات النص ومفاتيحه ، وهي متصلة بمرجعياتها التي قدمها تودوروف، وتتمثل في العنونة، والاستهلالومحاولة الاستعانة بالأدلة الألسنية ، والخروج إلى أطر الشعرية، ومن ثم فإنه لا غرابة أن يكون تحت عنونة الكتاب الرئيسة عنونة فرعية تضمنت عبارة **(المقتربات اللسانية والأسلوبية والشعرية)**.

ولعلَّ ما يلفت الانتباه في هذا الجانب محاولة البحث عن شعرية السرد، إذ جاء الإجراء ضمن دائرة الوصول إلى مرجعيات الضمائر التي لم تستبن مفاصلها بشكل جلي، فالبنية السردية تعلن عن ذاتهابصور تعددية الأصوات في القصيدة ، وهي تعددية متنوعة ومتناغمة مع التوجه الدرامي المفترض، لكن الصعوبة تكمن في تجاوز هذا المستوى إلى ما أسماه البنيات السردية ، ومستويات النصوص الحكائية؛ لأن جدلية البحث السردي على مستوى البنيات يصطدم ببعض المحددات التي ترصد انتظامها، وتستبين تحولاتها، وتظهر تناغمها مع الأنظمة اللغوية والدلالية، وهو ما لاقى معيقات تمثلت بالواقع النصي، فالصوت الغنائي الذ ي وسم تجربة

---

(1) فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص294.

(2) انظر: الصكر، ما لا تؤديه الصفة، المقتربات اللسانية والأسلوبية والشعرية، ص6.

درويش في بدايتها لم يغب كثيراً "احتكاما لخصوصية قضية ذات هيمنة عالية يؤمن بها الشاعر، ويكتب من أجلها، وتلبية لخصوصية فنية تقتضيها شعرية قصيدة درويش ذات الطابع الإنشادي"[1]، من هنا فإن حرية ضبط البنية السردية في النص الشعري تبدو بالغة الصعوبة في ظل حضور اللغة الشعرية التي لا تسمح بالتفاصيل، بل تكتفي بالإشارات العابرة.

أما وقفته على التقنيات الأسلوبية فقد تميزت بالاجتزاء، فالظاهرة المدروسة لا تتصل مع بقية الظواهر لتشكيل أي نظام ، وإنما بدت القراءة مجارية لفعل الدراسات البلاغية التي تركز على القيم الجمالية وتتجاوزها في بعض الأحيان لتشكيل أبعاد سعت الأسلوبية لتعزيزها إلا أنها بقيت في حدود الممارسة الضيقة ؛ ذاك أن السعي يتجه في البحث النصي إلى الحضور المتضافر الذي يتصل ببنية التركيب دون فصل هذه المكونات بعضها عن بعضها الآخر، لكن التركيز كان على الطابع الوصفي،فالانحرافات الأسلوبية والتجنيس بقيت محصورة في علاقات فردية ، بينما خرجت علاقة التكرار إلى البعد الإيقاعي الذي بدت قراءته أكثر فاعلية من خلال الاستجابة الفاعلة للبنية الخطية للقصيدة.

5.1 البنيوية التكوينية:

جعلت الوقفات السابقة من الإطار اللغوي مرجعية أساسية تحتكم إليها ، وتقدّمها ضمن إطار إجرائي يضمن قيام الدليل اللغوي لفعل التواصل ، لكن إغفال هذا التوجه لفاعلية الذات المبدعة والسياق الذي أوجد هذا الإبداع على مستوى البنية أسهم في إيجاد ضرورات أخرى من أجل تبني منهجية تضمن فعل الاتصال بين بنية العمل الأدبي والبنية الاجتماعية على قواعد جديدة، "فالبحث داخل بنية المتن الشعري أي: رؤية العالم تتجسد في الممارسة اللغوية المتميزة والقراءة اللغوية للوحدات الدالة تمر عبر تجليات البنية السطحية عروضية، ولسنية، ودلالية"[2].

---

(1) انظر: الصكر، ما لا تؤديه الصفة، المقتربات اللسانية والأسلوبية والشعرية، ص111.

(2) بنيس، محمد، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، دار التنوير، بيروت، ط2، 1985م، ص26.

ولعلَّ هذا ما أكد اتجاه البنيوية التكوينية، فالعلاقات الجوهرية بين الحياة الاجتماعية، والإبداع الأدبي لا تتعلق بمضمون هذين القطاعين من الواقع الإنساني، بل تتعلق بالبنيات الذهنية، وليست هذه البنيات الذهنية ظواهر فردية بل ظواهر اجتماعية، وهي لا تتعلق بالمستوى المفهومي، أو بالمضمون، أو بالنوايا الشعورية، ولا تتعلق بأيديولوجيا المبدع، بل تتعلق فيما يرى، وبما يحس[1]، وهو توجه سمح بقيام تواصل كبير بين داخل العمل الأدبي وخارجه، إذ يمكن "رصد الكيفية التي يتحول بها موقف تاريخي لمجموعة اجتماعية أو طبقة إلى بنية عمل أدبي"[2]، وقد قدمت هذه المعطيات من خلال صياغة مجموعة من المفاهيم من مثل: الوعي الفعلي، والوعي الممكن، ورؤية العالم، فضمن هذه المفاهيم يمكن البحث عن بنية الدلالة التي هي "ثمرة التناسق الكلي للأجزاء والعناصر، فالتناسق يشكل روح العمل الإبداعي؛ لأنه ينبع من الجماعة"[3].

وقد لاقى هذا التصور الذي قدمه بعض أعلام البنيوية هوى قائماً على التقارب النقدي الماركسي الذي استوعب بعض هذه المقولات النقدية في جانب أبعادها الأيديولوجية، وأثار أشجان المرتكزين على المواءمة الشكلية في منظومة النقد العربي، لكنَّ المنحى التطبيقي أغفل مفهوم البنية بمفاهيم المصطلح الغربي، وركَّز على الجانب الفردي، وخلط بين مفهوم الانعكاس الخاص بالمنهج الاجتماعي، ومفهوم التماثل الذي يقوم على إلقاء الضوء على الصلة الحتمية بين العمل الأدبي والبنية الدالة الكبرى [4]، وأظن هذا الفعل يبدو أكثر جلاء في جانب العزف على وتر القضية والانتماء في نص درويش.

---

(1) غولدمان، البنيوية التكوينية، ص45.

(2) عصفور، جابر، عن البنيوية التوليدية، قراءة في لوسيان جولدمان، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، العدد68، 2006م، ص37.

(3) صدار، نور الدين، مدخل إلى البنيوية التكوينية في القراءات النقدية المعاصرة، عالم الفكر، الكويت، العدد1، المجلد38، 2009م، ص83.

(4) المرجع نفسه، ص87.

والظاهر أن مكمن الجدلية عند نقاد درويش يتمثل في تصور الحدود الفاصلة لممكنات المنهج،وهي حدود تكمن آفتها في إشكاليات عدة من أهمها : طغيان القراءة الواقعية على القراءة البنيوية بشكل قد يتجاوز فكرة البحث عن علاقات البنية العميقة للنص، وربطها مع البنيات الذهنية على أساس علاقتي : الفهم والتفسير، فكان الجدل بيِّنا في محاولة تشبث الخطاب النقدي بمتعلقات السياق، وفضاءاته الكبرى، ومرجعياته الخارجية، والخروج لإطار النقد الماركسي[1]، وتم تأكيد بحث البنية بدراسة الداخل والخارج ، وقد برز ذلكجليا في القراءة التي قدمتها يمنى العيد في تحليلها لبعض المقاطع الشعرية، إذ وقفت على أبيات درويش التي يقول فيها:

تفاحة للبحر، نرجسة الرخام

فراشة حجرية بيروت.شكل الروح في المرآة،

وصف المرأة الأولى، ورائحة الغمام

بيروت من تعب ومن ذهب، وأندلس وشام[2]

وقد ناقشت البنية على أساس الوظيفة التي يقدمها الإيقاع فربطت بينها وبين بنية الدلالة، واسترسلت في حديثها عن طبيعة الموسيقا الشعرية، ومظاهر وجودها في القصيدة، مشيرة إلىأن الإيقاع لا يتولد فقط من التفعيلة وأنواع تشكيلها ، وإنما من حضور التركيب اللغوي، والتكرار، والتوزيع والتقسيم على مستوى جسم القصيدة، وجرس بعض الألفاظ ، وهي قضايا ليست جديدة، فقد أشار لها كمال أبو ديبوحاولت يمنى العيد أن تتبع خطاه ، ولكن ما يظهر هو ارتكازها على المقطوعات الشعرية، وعدم تمكنها من الربط بين البنيات، واكتفائها بطرح الأطر التي تحكم بنية الإيقاع[3].

ويظهر تفاوت مستوى التحليل بين الطرح السابقوبين بعض مستويات التحليل حين تنتقل الباحثة لمناقشة بنية الصورة، إذ تربط بين بنية اللغة والبنية الاجتماعية، وهو محط أنظار قراءتها، لذا نجد أنها تحاور عبارة درويش الشعرية (دمي

---

(1) انظر: العيد، في معرفة النص.

(2) درويش، حصار لمدائح البحر، الأعمال الشعرية الكاملة، ص428.

(3) انظر تحليلها للمقطع الذي أوردناه: العيد، في معرفة النص، ص107-108.

المعلب)، وتقف على تنافر قطبيها، وتشير إلى خروج الاستعارة في القصيدة الحديثة عما هو مألوف ، وتبين وجه التنافر اللغوي، ثم تستثمر التوفيق بين قطبي الاستعارة بوساطة عنصر الانعكاس ؛ ذاك أنها ترى أن هذه الاستعارة مقاربة بـين عـالمين : عالم القصيدة الشعري وعالم الواقع الاجتماعي "[1]، ثم تربط بين لفظة المعلب وبين علاقة نظام الإنتاج الرأسمالي، والواضح هو طغيان الجانب الأيديولوجي، والـربط بين الفكر وشكل تجسده في القول الشعري.

ويلتقي إلياس خوري مع يمنى العيد في جوانب الربط بين بنية القول الـشعري والبنيات الاجتماعية في بعض المستويات ، وإبراز الجانب الأيـديولوجي ، ذاك أنـه يوائم بين الداخل النصي وخارجه، ويرى أن الكتابة النقدية لازالـت تتجـه خلـف السهولة، فتقدم مجموعة توازيات، وتمرحل الشعر داخل المستوى السياسي دون أن تكشف لنا عن هذه العلاقة الخاصة بينهما [2]، والقراءة بذلك تلامس جوهر القـضية التي جهر بها كثير من النقاد، ولا تخفي امتعاضها منها، لذا تحدوها الرغبة فـي أن يقرأ درويش من خلال قضيته، لأن ذلك يكشف العلاقة بين "الشعري والأيديولوجي"، ويجعل من نموذجه معياراً نقديا لمقاربة النص.

ولعل القول بهذا الاندماج يشير إلى ما دعا إليه جولـدمان بـالقول : "إن كـل سوسيولوجيا للفكر تقبل بوجود تأثير للحياة الاجتماعية على الإبداع الأدبي"[3]، وقـد حاول الإجراء نقل هذا التأثير بمقاربة نقدية لا تفـصل بـين البنيـات الاجتماعيـة وقرينتها في القول الشعري ؛ مما حدا بها لتقسيم القصيدة أملا في محاولة الكشف عن أنساقها، وهو إجراء مهدت له بتوطئة كشفت فيها عن بعـض العلاقـات الخاصـة بقراءة شعر درويش داخل الحركة الشعرية المعاصرة.

وضمن هذا التصور تحاور القراءة القصيدة الدرويشية باستثمار أدوات نقديـة تناقش في بدايتها ما أسمته بالوظيفة الأدبية بعد توطئة غير قليلة عن السياق الشعري

---

(1) انظر تحليلها للمقطع الذي أوردناه: العيد، في معرفة النص، ص114.

(2) خوري إلياس، دراسات في نقد الشعر، مؤسسة الأبحاث العربية، بيـروت، ط 3، 1986م، ص114.

(3) غولدمان، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ص13.

لدرويش، ذاك أن النظر لقيمة الشعر مختلطة الأبعاد والرؤى ، يمتزج فيها الجمالي بالواقعي، والأمل بالحلم كما هي تجربة درويش الذي يلْبس سرحان ويبدأ . ومن هذه النقطة حيث التحول الهام والبالغ الأثر يكشف الصوت الشعري الفلسطيني عن طاقة في التعدد داخل وحدة النار واللهب ، وتشحن الغنائية بـالحلم الـذي ينطلـق مـن الواقع"[1].

ويأتي هذا الإقرار وسط التركيز على قراءة النص في ضوء رموزه وأساطيره التي تجيب عن أكثر من حاجة، ذاك أنها تجسم الحدث، وتسمح بالامتداد التاريخي، وتغذي البعد التعبيري؛ فالإجراء محكوم بالتعدد تحت إملاءات الطبيعة النصية، فهو يقرأ القصيدة في البداية كما تقدم نفسها ، ثم يقرؤها في بنيتها وضمن زمـن الفعـل؛ انطلاقا من أن العمل الأدبي يحوي أكثر من نقطة مركزية يمكن أن يقرأ من خلالها، وأن الطبيعة النصية المركبة تفرض مثل هذا التوجه.

ومن الواضح أن هذا الخلط المنهجي من شأنه أن لا يستقيم والطرح النقدي الذي تم السعي إليه؛ لأنه في الأساس يبحث عن النقاطالمركزية التي يقوم عليها العمـل ، ومركزيته متعددة، ولا تفضي إلى هذه الوحدة المفترضة في الوعي التجريدي إلا إذا كنا نفترض القول بالوحدة الموضوعاتية التي يقترب الإجراء منهـا ، فتأكيـد تعـدد مركزية العمل الأدبي يغيب جوانب كثيرة في الاتصال النصي، إذ تبـدو إشـكالية المنهج في محاولة طرح أكثر من مركزيـة للقـصيدة [2]، وهـو مـدعاة لوقـوع الاضطراب المنهجي، ذاك أن هذا الفعل يتصل برؤيا تفكيك البناء الداخلي وانهياره على الرغم من أن السعي يتجه للكشف عن بنية القصيدة ، ويعرض ذلك من خـلال نص درويش الذي يقول فيه:

بيوتٌ تغيِّر سكانها، والنّجُومُ حصى
وخمس نوافذ أخرى، وعشر نوافذ أخرى تغادر
حائط[3]

---

(1) غولدمان، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ص116.

(2) انظر: خوري، دراسات في نقد الشعر، ص122.

(3) درويش، أحبك أو لا أحبك، الأعمال الشعرية الكاملة، ص218.

إن السعي ينبغي أن يتوجه لتوضيح وحدة البنية الدلالية وانسجامها، إذ يتعين وسط هذا التباين تحديد النقطة المركزية الأولى التي أسندت لطبيعة التحول في مقاطع القصيدة، وهي وقفة امتازت بالتكثيف النقدي الذي يرصد عالم الحركة "الأصوات والعناصر" داخل بنية القصيدة ، فقراءة الحركة كانت على أساس التناوب بين الواقع الاجتماعي والملامح اللغوية من مثل : الإحالات التي تتناوب بين الفردي والجمعي وهي تدور ضمن فعل البناء المفكك في الحديث عن الصورة ، والسرد، أو انغلاق البنية بين بداية القصيدة ونهايتها.

والواقع أن التحليل يدور حول إطار رؤيا القصيدة باستثمار مبدأ الثنائيات الضدية من مثل :ثنائية القاتل /المقتول، وتبدو الإجراءات المنهجية قاصرة عن تصور مثل هذا النظام الذي يفترض "وجود علاقة بين النسق الأدبي والأنساق الأخرى غير الأدبية مثل الأنساق الاقتصادية والاجتماعية "[(1)] ذلك أن محاولة إخضاع القراءة للإطار البنيوي شديدة التباين، فالأهداف تتضارب حين تتم عملية التدافع للبحث عن بنية القصيدة؛ فالحركات التي قدمتها القراءة للقصيدة تبدو غير متواصلة، ذلك أنها محكومة لفعل التفكيك، واللغة النقدية التي تطرحها فضفاضة إلى حد ضياع الفواصل بين بنية القصيدة والبنية الاجتماعية التي أفرزتها ، ومن ثمّ فإنها لا تُظهِر التضافر الكلي لعناصر القصيدة بنيويا، وهو ما دعا إلى أن تقر القراءة في بدايتها الثانية بالقول إنّ هذا المستوى لم يقدنا إلا إلى مزيد من تفتيت عناصر القصيدة إلى وضعها في تفصيليتها هي لكن هذه التفصيلية تبنى داخل نسق عام "[(2)] تحاول البحث عنه ضمن بقية العناصر التي تمضي في تحليلها وفق هذه المنظومة.

لقد حصرت القراءة "بنية القصيدة" في ثلاثة أنساق : النبوءة، والأرض–اللغة، والبنية الدرامية، وهي وإن أعلنت توحدها في نسق إلا أن ذلك لا يبدو ممكنا، بل إنّ ما ينطبق عليها هو التشظي؛ لأن النسق البنيوي المطلوب يعني بأبسط أحواله قيام الهيكل الذي تسويه بقية الأجزاء ، ولعل ذلك يتجلى في بعض المظاهر التي وقعت

---

(1) حمودة، عبدالعزيز، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد232، 1998م، ص181.

(2) خوري، دراسات في نقد الشعر، ص125.

فيها القراءة، إذ تقف علىمظهر الفعل الإشاري ، لكنها لا تقف عند أي منهـا فـي تحليلها، ولا تقدم دورها في بناء النص بمستوياته المتعددة، بل إنها تأتي في إطـار العموميات التي تشف عن مدى خطابية الطرح النقدي وسط اندماج بيّن في الأقوال حول القصيدة التي كلما اقتربنا من بنيتها أبعدنا وهج المباشـرة ، والانخـراط فـي مقولاتها الأيديولوجية المباشرة، بل إنّ من المناسب ذكر مظهر آخـر يتجلـى فـي مراوغة اللغة كلما دعت الحاجة، وهي مراوغة لا تكشف إلا عن غموض يـضاف إلى غموض البنية، يقول خوري في صدد حديثه عن البناء الدرامي " تقوم القـصيدة منذ البداية بتحديد ملامح مسرحها .تحذف جميع العناصر الخارجية، وتحـافظ علـى الإشارات فقط.المسرح كشكل يتساقط ، ولا يبقى منـه سـوى التـوتر الـدرامي العنيف"[1]، وهذا لا وجود له في الإجراء، فالبعد الدرامي لا تبدو بنيته بقدر ما تبرز عناصره من خلال حركة القصيدة [2]، كما أن الإعـلان المباشـر عـن العناصـر الخارجية داخل قصيدة الشعر قد لا يتسق وطبيعتها ، فهي عصية عن ذكر التفاصيل، تقدم إشارتها باختزال يتواصل بتنوع وتعدد ، ولعل معاينة تحليل بنية الصورة يمكن أن يقدّم برهانا على هذا المنحى [3]، فالقراءة عاجزة عن تمثل بنية هـذه الـصورة، وربطها ببنية القصيدة من جهة وبنية المجتمع من جهة أ خرى، وقد يبدو ذلك جليـا عند معاينة دراسته لبنية الإيقاع أيضا على الرغم من أن تحليلها يبقى قاصرا عـن تمثيل بنية القصيدة وتحققها[4].

إنَّ هذا المنحى التحليلي يقودنا إلى القول: إن القراءة تركز على إبراز العناصر الداخلية للقصيدة بشكل منفرد في أغلب الأحيان سوى الـ بنية الدلالية التي تحاورهـا بشكل أوضح، وهي تحاول من جهة أخرى ربط هذه العناصر الداخلية بمرجعياتهـا التاريخية دون تمكنٍ من رصد واع لبنية القصيدة بشكل كلي ، وتماثلها مع البنيـات التي تحكم إنتاجها ، وما يمكن معاينته يستند إلى إشكالية الذاتي والموضـوعي فـي

---

(1) خوري، دراسات في نقد الشعر، ص132.

(2) المرجع نفسه، ص132.

(3) انظر: إلياس خوري، تحليله لتركيبة الصورة في القصيدة، ص139-141.

(4) انظر: خوري، تحليل بنية الإيقاع، ص141-142.

إطارها المكوّن من محددات المنهج ، فالمعايير الأساسية لقيمة النتاج ترتكز إلى النزعة الذاتية في محاولة المزاوجة بين الداخل والخارج لتغيب بعد ذلك الجوانب التجريدية التي تشكل محور القراءة البنيوية، "إذ إنه كلما كان العمل تعبيرا صادرا عن مفكر، أو عن كاتب عبقري أمكن فهمه في ذاته دون أن يلجأ المؤرخ إلى سيرة الكاتب، أو إلى نواياه ذلك أن الشخصية الأكثر قوة هي التي تتطابق بكيفية أفضل مع حياة الفكر"[1]، ومكمن المفارقة في هذا المنحى سيطرة البعد الواقعي الذاتي لتجربة درويش[2].

ويمكن ملاحظة اضطراب المنهجية في بعض القراءات في جانب طغيان الجانب الشكلاني وإن كان من ربط لمرجعيات الخارج فهي في حدود الانعكاس الذي يقدمه المنهج الاجتماعي، وقد بدا جزء من هذا الملمح في قراءة يمنى العيد التي ناقشت جانب التجاور ، وحين ناقش ناصر علي بنية القصيدة في شعر درويش[3] تبنى منهجا بنيويا تركيبيا تضارب في كثير من جوانبه ، فخلط بين مفهوم الشكل والبنية من جانب وبسط العلاقة الشكلية مع البنى الاجتماعية وفقا لمبدأ الانعكاس الواقعي، إذ نلحظ محاولة الاستفادة من عدة منهجيات على الرغم من أن عنواناتها تكشف عن ميل لاستثمار الجانب البنيوي الذي لا تتقيد القراءة بتفصيلاته، بل تتخذ منه بؤرة للولوج إلى النص الشعري دون إهمال النظرة الكلية له من خلال لغته وحركاته، ونظام علاقاته والرؤيا التي يطرحها ، وإن كان في تحديداته لطبيعة البنيوية عمومية واضحة تستمد جذورها من حركة المواءمة بين أراء النقاد الغربيين، وبعض النقاد العرب؛ مما أدى إلى عدم خروجه بصورة واضحة حول مفاهيم البنية ، لذا لا تظهر فواصل واضحة للمنهجية؛ لأن التنظير الذي تقدمه القراءة يعتمد على حشد الآراء النقدية التي لا تقف عند حدود المنهج الواحد ، ففي بداية

---

(1) غولدمان وآخرون، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ص19.

(2) انظر: ما قدمه الباحث حول الأيديولوجية المسيطرة، وربط الإطار المرجعي للقصيدة بفكرة الإيصال أي نقل الواقع، ص 134؛ وانظر: تأكيده على أن الشعر يحاول أن يلخص الواقع، ص138.

(3) انظر: علي، بنية القصيدة في شعر محمود درويش، ص18.

قراءته يتتبع الشكل الفني مع التفرقة بين المراحل الشعرية التي مر بهـا الـشاعر متجنبا الخوض في الجانب النظري، ومؤثراً التوجه نحو الجانب التطبيقي الذي بدأته في البنية الإيقاعية مبعدة إياها عن العناصر النصية الأخرى في محاولة لجعل نـوع من الانسجام بين الداخل النصي وخارجه ، بل إنه في كثير من الأحيان يعرّج علـى الخارج الذي يعوّل عليه في تحليله مسايرة لبعد البرهنـة المفترضـة فـي حـدود التطبيق.

إنّ هذه المزاوجة قد تستدعيها طبيعية البنية التي هي في غالبيتهـا تعبـر عـن لحظة زمانية كما يرى ؛ لذا يدعم اتجاه كشف النسق اللغوي من خلال تبنـي خـط المواءمة بينهما، وهو ما جعل من النص وبنياته محركاً أساسياًللفعل النقدي نظرياً ، ومن ثمّ وضوح التمايز الحاصل في إثارة الأبعاد النصية التي تتضافر لتوليد البنيـة الدلالية، ويبدو أن ذلك جاء بفعل الفهم الذي طرحه للبنية في البداية، ومواءمته بين مصطلحي الشكل والبنية.

بيد أن ما يهمنا هو أن مصطلح البنية لم يكن بهذه السطحية التي بـسطت، ذاك أن هناك تمايزا بينا بين الشكلية والبنيوية على الرغم من التقارب الـذي يحكمهمـا، والتواصل الذي رافق مسيرتهما في المدارس النقدية المختلفة بدءا من الـشكلانيين الروس ومرورا بحلقة براغ ، ووصولا للبنيوية بمختلف تصوراتها، وتنوع أبعادهـا الإجرائية، ولعل طبيعة هذا الفهم قد انعكست مباشرة على البعد الإجرائـي الـذي نلحظه في دراسته لتطور الشكل الفني في قصائد درويش، فهو يقرؤها على أسـاس البعد التاريخي الوصفي، وبمنأى عن التركيب الشكلي الذي يدرس النص بعيدا عـن تاريخيته ضمن هيكليته العامة حتى بتعمد غياب التاريخ، وهو فعل مكرر في أكثـر من قراءة ارتكازا على أبعاد تاريخية محضة كما أسس لها رجاء النقاش، وشـاكر النابلسي[1] مع إقرار أن هذه المراحل متداخلة ،وقد وقف الإجراء عن بلورة موقف نقدي واضح المعالم حولها.

---

(1) انظر: النقاش رجاء، محمود درويش، شاعر الأرض المحتلة، 1969م؛ وانظر: النابلـسي، شاكر، مجنون التراب، دراسة في شعر وفكر محمود درويش، المؤسسة العربيـة للنـشر، بيروت، ط1، 1987م؛ وانظر: بيضون، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة.

ولم تغفل القراءة محاولاتها الإفادة من الدراسات الأسلوبية الحديثة عند بسطها للنموذج الأسلوبي الذي يمثل الجسد النصي ، فهو يتحرك في دائرة هذه العلاقات بملاحظات عامة لا تخضع لمنهجية منظمة، أو تصنيف موحد بقدر ما تخضع للرغبة الملحة للمعطى النصي، وهي سمة عامة متواترة، إذ تمّ البحث حول طبيعة الظاهرة الأسلوبية التي يمكن أن يوسم بها النص الشعري ،وبتكثيف الاستدلال ، فقد رصدت دون الإشارة إلى أبعادها البنيوية، إذ إن المنهج البنيوي يفترض تقسيم النص إلى بنيات كبرى تنقسم بدورها إلى بنيات صغرى متضافرة، وهذا التوجه نأت القراءة بنفسها عنه ،بمعنى أنها أخذت من البنيوية بأطراف متصلة اقتضتها طبيعة التحليل التي يقوم عليها الإطار المتعدد من التحليل، فهي تعلن أن الوصول إلى التكاملية البنائية يتم عن طريق "إدماج عناصر القصيدة من لغة، وأفكار، وموسيقى في بنية فنية متلاحمة لا تتم من دون فهم العلاقة بين هذه العناصر "[1]، ونحن نقرّ بطبيعة هذا الفهم على عموميته، لكننا أيضًا نلمسه إجرائيا لطغيان التعليقات الشارحة في كثير من الأحيان وخاصة في البعد الأسلوبي ، واعتماد تقسيمات نقدية تتعدد في مرجعياتها الفلسفية والنقدية، وتبني عمومية الطرح بدل تفصيل البنيات الجزئية، والسعي بعد ذلك لتركيبها.

وكثيرًا ما كشف التحليل عن كثير من البنى اللغوية الجزئية ، لكنه كان مفتقرا إلى ضرورات التضافر ضمن إطار من التحليل التكاملي الذي يبني آفاقا من التوقعات حول تفعيل البنية الكلية ، وهو ما يبدو غير متاح على الرغم من حضور جوانب التوافق؛ لأن الغوص أقصى ما يمكن في المعنى التاريخي والفردي يعد جوهر دراسة التكوين، وهذا ما تسعى إليه البنيوية التكوينية، إذ "تتواصل الوحدة بين الشكل والمضمون بين حكم القيمة وحكم الواقع بين التفسير والفهم بين الغائية والحتمية"[2].

إن القراءة تحاول بسط أبعاد نسبية تتعدد وتتواصل بدءا من بنية الشكل الذي يتتبعها لإلقاء الضوء على ماهية التطور وعلاقاته السياقية، وانعكاسه على الوعي

---

(1) علي، بنية القصيدة الدرويشية، ص6.

(2) غولدمان وآخرون، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ص46.

الفردي والجماعي لبنية القصيدة من خلال عقد مقارنات متعددة بالأساليب الشعرية المتصلة ببعدها المضموني، وهو يدرسها ضمن تضاعف جدلية الزمن، فالتوازن الصعب يكون بين جماليات الفن والواقع الذي يكابده الشاعر وانتهاء ببنية الوزن ، وفي هذا المضمار يبدو الخروج من قيود المنهجية أكثر بروزاً ، وخاصة عند انتقال القراءة لمعاينة اللغة الشعرية التي تحاول فيها إثبات القدرة الإبداعية لدرويش ، فالشاعركما ترى القراءة يطوِّ ألفاظه، ويبدع دلالته بطريقة الانحراف ، وهنا يصعب التعرف على معاني هذه المفردات من خلال المعرفة المعجمية بعيدا عن السياق، وهذا السياق يحيل إلى معرفة بالعالم الاجتماعي والسياسي ، أو حتى بالأعراف المجتمعية في المناحي الكلية للحياة، ومن ثم فإن السعي يتجه للمواءمة بين البنيوية الشكلية والتكوينية بمحاولة الولوج للمتعلقات السياقية التي تفرض كينونتها على الطابع اللغوي الذي يتمحور حول العمومية اللغوية بعيدا عن تأطير مستوى خاص من الأفق البنيوي، ويبدو من ذلك أن الاستعانة بالمنهج جاء في ظل محددات الطرح الذي التزمت به.

والواضح أن من أكثر الملاحظات جلاءً هو قيام القراءة على فكرة جوهرية تتمحور حول البنية المتحركة في جميع مستويات المشهد الشعري عند درويش التي التفت إليها بعض النقاد، فبسطها شاكر النابلسي مقرّا بضرورة الجهد الجماعي في قراءة درويش نتيجة التحولات المتوالية في إطار البنية ، لكنه لم يفعّل الطرح نقديا انطلاقا من طبيعة النقد الصحفي الذي مارسه، وناقشها محمد عصفور في بحثه المعنون (بمزامير الثائر الهارب محمود درويش وأزمة الشاعر الفلسطيني)، وفرق بين مجموعة من البنى ، ولكنه كان في إطار ضيق لم يصل لتكوين معلم واضح الرؤى، إذ حصره في تحليل قصيدة مزامير الثائر الهارب على أساس الارتباط المتداخل في بنية القصيدة، فهي لا تنفصل عن بقية المزامير الأخرى[1].

---

(1) عصفور، محمد، مزامير الثائر الهارب محمود درويش وأزمة الشعر الفلسطيني، كتاب زيتونة المنفى، دراسات في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1998م، ص107.

أما هنا فالقراءة تقوم على استقصاء هذه البنية وتفاعلها الزمني سواء على مستوى اللغة، أو مستوى الإيقاع، أو مستوى الصورة، وهذا التتبع يخضع لاستقصاء نصي مع إبراز عوامل تطور هذه البنية في حدود الفهم المنهجي المرتكز على حشد الآراء والعلاقة التي تربط بين التطور السياقي ، واللغة بكل تجلياتها إلا أنه قد لا يكفي هذا التتبع لبناء الدلالة ، وذكر الخصائص المتميزة لطبيعة التجربة في ضوء تنوع المنهج من مثل : ارتكازه على التاريخية في تصنيف مراحل بنية القصيدة عند درويش، وهي تكاد تكون اجترارا لبعض الدراسات التي أشرنا إليها سابقا مع بعض الفروقات في دراسة البنى الشعرية، وقد أفادت من بعض ما قدمته الدراسات المتأخرة حول مجموعة من الظواهر في شعر درويش ، وخاصة بناء الإيقاع الذي أخذ ملمحا يغلّب المنحى الشكلي ، ويشير إلى عموميات من مثل: وحدة التفعيلة، وتطور شكل القصيدة.

وهنا حسبي أن أعيد القارئ إلى معالجة القراءة لقضية التناص [1]، والهوة القائمة بين مبدئي التنظير والتطبيق ، ومدى سطحية المعالجة النقدية لأطر التناص وبنائيته، فالمعلم الأساس يسير نحو بلورة فعل وصفي ليس بعيدا عن المباشرة والسطحية وتداخل المفاهيم والإجراءات، وقد أدى تنوع النص مرحليا ، وتعدد الظواهر المدروسة تطبيقياً في بعض الأحيان - إلى حضور انفصال بين المنهج والهدف ليغيب إحداهما لصالح الآخر ؛ استجابة لفعل استقصاء الظواهر في الخطاب الشعري عند درويش، وقد نلحظ حضور هذا التباين في بعض النماذج الشعرية التي قدمتها القراءة، إذ جرى التركيز على البعد المضموني، وتعميم مفهوم التناص ليشمل الإشارات، والتتبع الشارح بعيدا عن منحى التحليل ، وهنا يمكن تقديم النموذج الذي قدمه من شعر درويش:

في دَاخِلي خارجي. لا تُصدِّق دُخانَ الشِّتاء كثيراً
فعمّا قليلٍ سيخرُجُ إبريلُ مِن نَومِنَا. خارجي داخلي [2]

---

(1) علي، ناصر، بنية القصيدة الدرويشية، ص127.

(2) درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، ص586.

إن التحليل يشير إلى وجود أسطورة البعث التي قد لا يمكن تصورها في ظــل عدم حضور التفاعل بين النصوص، إذ إنه ليس هناك تواصل في معطيــات اللغــة داخل القصيدة،إنما جاء الحكم على أساس الرؤيا العـ امة التي حكمت توظيف بعض الرموز من مثل (فصل الشتاء) الذي قد يشير إلى سيطرة قوى الاحــتلال وكــذلك (إبريل) الذي يمكن أن يكون رمزا لقوى الخلاص، غير أن منحى التحليــل يغفــل البنية، ويأخذمنحى رؤيوياً كثيراً ما استندت إليه القراءة ، وأغفلت فعل الامتصاص والتحويل المشار إليهما سابقاً.

وفي هذا الإطار تحضر قراءة محمد فكري الجزار [(1)] التي تبحث في العلاقة بين الالتزام ورؤية العالم الجمالية لتعيد ذات الإشكالية التي لمسناها في القراءات السابقة، إذ تركز على قضية الالتزام ؛ ذاك أن القضية موضوع الالتزام هي القضية موضوع الشعر[(2)]، وتبسط معالمها بوعي المبدع لهذه الأبعاد، لذا تكون الانطلاقة في المعالجة من الخارج إلى الداخل بعكس المسار الذي ينبغي أن يقوم على معاينة الخارج مــن الداخل النصي، ومحاولة الربط بين البنى المتماثلة ، فهو يبرهن على ارتباط الــنص بالواقع[(3)]لذا يبدو النص الشعري بـ عيدا عن التحليل وقريبا من الدراسة الاجتماعية على أساس مذهب الواقعيين.

6.1 اتجاه التأثر بالبنيوية:

يبدو أن المفهوم البنيوي قد أخذ تلقيا متنوعا خضوعا لطبيعة الفهــم، وطبيعــة النصية، والمنطلق الذاتي للناقد سواءما تعلق بالقدرة المعرفية للمنهج ، أو الوعــاء الثقافيالذي يستمد منه ، ومن ثمّ فإننا نلحظ أن بعض القراءات قــد تلقتــه ضــمن منظومة الإطار الشكلي مع إدراك فعل التميز بينهما ، لكنَّ النظرية الطاغيــة هــي تغليب فعل السياق مع التحرر من كثير منمتطلـ بــات المــنهج، وتطبيــق بعــض

---

(1) الجزار، الخطاب الشعري عند محمود درويش.

(2) المرجع نفسه، ص216.

(3) انظر: ناصر علي، تحليله للمقاطع الواردة في ص220 وما بعدها.

مقولاته، ومنهم من استفاد من بعض مقولاته في بيان جوانب جمالية دون خصوصية للتلقي الممنهج الذي يطمح لتطبيق منهج متكامل الرؤيا والإجراء.

والواقع أن هذه التوجيهات أصبحت تتصاعد في المشهد النقدي ، إذ نجد أن بعض القراءات كانت تشير إلى أن ممارستها تستند إلى ما يمكن تسميته بالمنهج المتكامل الذي يأخذ ما يناسبه وفقا لـ طبيعة المتن؛ لكي تبقى للنص الأدبي خصوصيته التي ينبغي التعامل معها في حدوده.

فقد قرأ صدوق نور الدين قصيدة (بيروت) تحت عنونة ثنائية الدمار/الجمال[1] واستعان بمناهج عدة بغية تشكيل نوع من التوفيق الهادف خدمة للنص، وحدد لذلك مناهج ثلاثة على وجه الخصوص هي : المنهج الاجتماعي والنفسي والبنيوي. ويبدو أن هذه التوليفة تبسط حضورها لتقيم قراءة نصية بعدما اجتزأت مقطعا من القصيدة بغية التطبيق الذي حاولت عبره إثارة مجموعة من القضايا حول النص الدرويشي بعمومه.

والواضح أن تفعيل مثل هذه المنهجية يخلق إشكالا نقديا حاولنا إلقاء الضوء عليه في بعض القراءات ، لكن الجانب الذي يميزه هنا هو أن محاولة إيجاد التوليفة المنهجية تمت خارج النموذج الألسني، بمعنى محاولة المواءمة بين المنهج السياقي والمنهج الألسني بآلية تشي بسطحية الفهم لطبيعة المناهج ، وهو ما انعكس على طبيعة التحليل، إذ لم تأخذ القراءة من البنيوية إلا هذه الثنائية التي سرعان ما غادرتها إلى نقد انطباعي سيطرت عليه رؤيا الصراع مع الغرب الرأسمالي وكينونة بيروت بوصفها دولة، ثم الصيرورة نحو وصف الرحيل والجمال الحر مسقطة هذه التوجهات من خارج العالم النصي الذي ينبغي ألا ينفصل عن مقتضيات النص وانطباعاته، وذلك حين خاضت في المعنى الظاهر دون الغوص في بنية القصيدة العميقة، فبيروت ينبغي أن تفهم في سياق شعر درويش وليس بعيدا عنه.

إن تمثيل جدلية الثورة/الحلم التي تسير من خلال متعلقات الرؤيا تبدو أكثر جلاء من خلال السياق التاريخي، فبيروت التي احتضنت الثورة، وأضحت مهوى أفئدة

---

(1) انظر: نور الدين، صدوق، حدود النص الأدبي دراسة في التنظير والإبداع، دار الثقافة الدار البيضاء، ط1، 1994م، ص159.

العاشق تبدأ بتحولات العلاقة عن الدور الأصلي ، فتنحاز للحضارة، وتتـــسى الهـــم الأول بعد أن غادرتها المقاومة.

ولعل ما يلفت الانتباه في هذا السياق هو الخضوع لمنطلقـــات أيديولوجيـــة تـــم إسقاطها بعيدا عن سلطة النص ، وهو أحمظاهر غياب المنهجية الـ تي تم الإعـــلان عنها، فدرويش وفق رأي القراءةيؤ"رخ لمرحلة في حياة الثورة الفلسطينية "[1]، ممـــا يعزز من حضور التباين في منظومة الإجراء النقدي.

(1) نور الدين، حدود النص الأدبي دراسة في التنظير والإبداع، ص161.

الفصل الثاني

السيمياء والتناص في تلقي النص الدرويشي

1.2 السيميائية:

تعد السيميائية أو علم العلاماتية من أهم معالم النقد الحداثي انطلاقا من ارتباطها الوثيق بعلم اللغة الذي يمكن وسمه بأنه نظام من الإشارات التي تعبّر عن أفكار [(1)]، أوبعدها كيانا داخل سيرورة تقدم وظيفة سيميائية بين التعبير والمضمون [(2)]، أوبتمثلها لنظام من العلاقات وتواصلها مع تنوع العلوم في انسجام بيّن مع واقع الفعل الإنساني الذي تتعدد وسائل تواصله، وتتقاطع نظم تفاعله، فجذورها لم تكن لتفارق الفكر الإنساني المرتبط بالعوالم الكونية التي تحيط بكينونة العالم الذي عايش جدلية العلامة/الفكر، بمعنى أنه لا استقلال بين العلامة ومتعلقاتها القائمة على عنصر التوصيل أو التأثير، أو أي عوالم خاصة يطرحها الفكر وفقا لمنظومة التفاعل المفترض، بل إنَّ العلائقية التي تحكمهما معا تأخذ أبعادا تتجاذبهما وسط مساحات ممتدة في جذور الزمان والمكان والتاريخ مع تعددية واضحة في التوظيف اللامتناهي لكثير من المنطلقات العقلية التي تحكم هذه الجدلية.

وقد اخترنا مصطلح "السيميائية"على الرغم من تعدد الاصطلاحات وتباينها؛ استجابة لأمرين: يتجلى أولهما في تناول الدراسات العربية له من أكثر من جانب بغية التأصيل للمصطلح، والكشف عن ماهيته، ويكمن ثانيهما في محاولة الخروج من تعدد الدلالة الاصطلاحية بين الاتجاهين الأمريكي والفرنسي مع عدم إغفال صور التباين والتدافع التي حظي بها المصطلح في النقد العربي، وهو التدافع الحاصل في التنظير لأساسيات المنهج عبر مدخلي: ماهية العلامة ووظيفتها، إذ تطرح التباينات الخاصة بالتصور المفهومي لمصطلح السيمياء بين دلالة العلامة

---

(1) دي سوسور، علم اللغة العام، ص34.

(2) انظر: إيكو، أمبرتو، العلامة (تحليل المفهوم وتاريخه) ترجمة: سعيد بنكراد، ومراجعة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2007م، ص136.

على اللغة، أو أي مجالات أخرى، وبين بُعدِها الاتصالي القائم على عدّها علامـــات أو إشارات غير ألسنية[1].

في هذا المضمار يمكن الوقوف على تباينات عدة في حدود المصطلح، فالسيمياء ذات مشارب متعددة تشكل اللغة إحدى مرتكزاتها، لكنها تخرج عن إطارها في كثير من الأحيان إلى عوالم أخرى؛ لذا يصبح الحديث عن المتعلقات الخاصـــة بـــالمفهوم والمرتكزة على العلامة والإشارة والأيقونة أمرا لا بد منه [2]؛ لأنهـــا تأخـــذ فـــضاءً خاصًا في جانب التحليل السيميائي على مستوى التنظير، وهو ما دعـــا كـــلا مـــن سوسور في كتابه (دروس في الألسنية العامة ،)وبيرس في كتا بـــه(كتابـــات حـــول العلامة) إلى تتبع علاقات هذه التشكيلات بغية معرفة أبعادها مـــع الإشـــارة إلـــى أن"التفكير في العلامات قديم قدم الظواهر السيميائية ذاتها، ولكنه لم يتخذ شكل علـــم مستقل إلا مع هذين المؤسسين "[3]، إذ بدت عملية التقنين لهذا العلم على الرغم مـــن الازدواجية التي رافقت هذه المرحلة وبخاصة في الجانب البنيوي.

وقد ارتكزت كثير من المحاولات على استيعاب دور اللغة في تشكيل هذا العلم، ذاك "أن اللغة نظام من العلاقات تعبِّر عن أفكار، ومن هنا يمكن مقارنتها بالكتابـــة وبأبجدية الصم والبكم، وبالطقوس الرمزية، وبأشكال التحية، والإشارات الحربيـــة، ولكنها أكثر أهمية من كل هذه الأنظمة "[4]، لذا فإنَّ تعاملنا معها ينبغـــي أن يكـــون حذرا؛ لأنَّها لا تمثل كيانات مجردة بل هي وسيلة تخاطب بين عوالم حياتية تتبـــاين في عمليات تلقيها، ولا تكتفي بدور كهذا، بل تتعداه إلى تشكيل العوالم الخاصة بـــين الثقافات المتعددة، وهو أمر يضعنا أمام تجاذبات متباينة نتيجـــة اخـــتلاف الثقافـــات

---

(1) عزام، محمد، النقد والدلالة، نحو تحليل سيميائي للأدب، منشورات وزارة الثقافة، دمـــشق، 1996م، ط1، ص8.

(2) انظر: فضل، مناهج النقد المعاصر، ص116.

(3) انظر: بنكراد،سعيد، السيميائيات النشأة والموضوع، عـــالم الفكـــر، العـــدد3 المجلـــد 35، مارس، 2007 م، ص13.

(4) بنفست، إميل، السيميولوجيا واللغة، ترجمة: سيزا قاسم مجلة فصول، المجلـــد1، العـــدد3، ابريل1981م، ص57.

المتفاعلة معها، وتعدد مستويات تلقيها؛ مما أدى إلى تباين تفسيرات الدال ذاته بين اللغوي واللالغوي، وتأويل المدلول وتفسيره إلى علاقات الاعتباطية، والعلامة السائبة، ولكننا مع ذلك متفقون على أن هذه العلامات تشكل حضورا منفتحا داخل البنيات التي تتحكم فيها منطلقات لغوية وسياقية واجتماعية، "فكل نظام دلالي يحتوي على مخطط للتعبير، وعلى آخر للمضمون، وعلى دلالة مطابقة لما بين المخططين من علامة" [(1)].

ولم يتوقف البحث السيميائي مع حدود اللغة والوظيفة ا لملقاة على عاتق العلامة ذاتها، وعمليات التفسير أو التأويل داخل هذه المنظومة حسب، بل تجاوزها في حدود ترابطها مع علوم أخرى تتعلق بالأسلوبية، والإبداع، والتلقي، والتداخل مع:علم النفس والاجتماع والتاريخ، وأضحت علما وفلسفة ومجالا للتطبيق في مجالات اللغة والمجتمع والثقافة والسينما والموسيقا والقانون[(2)].

ويبدو أن مقولات سوسور قد فتحت أبعادا متنوعة حول التواصل اللساني في المجال السيميائي، وعممت على مجالات كثيرة، فصارت مقولة "الدال والمدلول" تشكل هوية الدرس اللغوي الذي بدا تلقيه أكثر فاعلية مما قبل، ففتح المجال لاقت ناص هذه المقولات وبناء مجموعة من النماذج استثمرت في مجال النقد الأدبي لبناء منظومة من الممارسات التي تدرس طبيعة التعالقات المختلفة بين الجوانب النصية والعوالم الخارجية وبخاصة في مجال ما اصطلح على تسميته باعتباطية العلامة، إذ يحضر المتصور الذهني بناء على ما أسماه الغزالي بمبدأ " التواطؤ"[(3)]، أو ما أسماه

---

(1) السرغيني، محمد، محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة، الدار البيضاء،ط1، 1987م، ص23.

(2) بغورة، الزواوي، العلامة والرمز في الفلسفة المعاصرة، عالم الفكر، العدد الثالث، مج35، 2007م، ص98.

(3) انظر: الغذامي، عبدالله، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، النادي الأدبي الثقافي، ط1، 1985م، ص48-49.

بارت" بالترويض الاجتماعي"[1]، وهو ما رفضه بيرس تحت رؤيا الحضور الثلاثي للعلامة.

هذا التداخل في الفهم أدى إلى تمازج آخر في المناهج النقدية، ففعل السيمياء لم يكن ليستقل عن المنهج البنيوي الذي استغل كثيرا من جوانب هذا العلم للوقوف على بنيات النصوص المتنوعة، وهو متصل من جهة ثانية باللسانيات في جانب عدّ اللغة جزءاً من هذا النظام، وكذلك اتصالها بجوانب ما بعد البنيوية وما نادت به كريستيفا من الخلخلة الفرويدية، فهي تطمح لتحليل دلائلي يقوم بالشكلية التي يهدف بها إلـــى التفكيك بدون أن يقترح أي نسق عام مغلق[2]، وقد عبّر عن ذلك شولز بتأكيـــده "أن السيمياء تهتم بالأيديولوجيا، وبالبنى الاجتماعية، والاقتصادية، وبالتحليـــل النفـــسي، وبالشعرية، وبنظريات الخطاب"[3].

إنّ استقصاء منهجية السيمياء نظريا سيصرف النظر عما نحن بصدده، فـــضلا عن أنه قد لا يعنينا بكليته في هذا المقام بقدر ما تعنينا تطبيقات المنهج في المـــشهد النقدي الذي أخذ نقاده يستثمرون بعضا من متعلقاته بتداخل بيّن لم يـــستوعب كـــل الأطر الأيديولوجية والفلسفية التي أحاطت بهذا الاتجاه وبخاصة في المجال التطبيقي الذي استثمروه للكشف عن تفصيلات الخطاب الشعري بعد أن وجدوا أنه يشكل حلقة وصل هامة لمعرفة ماهية الأدب، وذلك بوصفها نموذجا للتفاعل الخلاق بين أطراف العملية الإبداعية انطلاقا من سيميائيتها الخاصة، وبقي كثير من الباحثين مـــسكونين بأبعاد غير محددة المعالم سواء على المستوى الموضوعاتي، أوالتش كيل الفني بعد أن اتخذوا من بعض التوجهات السيميائية مدخلا للقراءة الاستكـــشافية فـــارتكزوا فـــي أحايين متعددة على ما طرحه بعض منظري السيمياء المرتبطة بالتأويل من مثل ما

---

(1) بارت،رولان، مبادئ في علم الأدلة ، ترجمة:محمد البكري، دار الحوار، الدار البيـــضاء، 1986م، ص82.

(2) كريسطيفا، جوليا علم النص، ترجمة:فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 1، 1991م، ص18.

(3) شولز،روبرت، السيمياء والتأويل، ترجمة :سعيد الغانمي، المؤســـسة العربيـــة للدراســـات والنشر، بيروت، ط1، 1994م، ص15.

قدمه ميشال ريفاتير الذي "طور طريقة سيميائية خاصة بالقراءة جاعلا منها قراءتين:إحداهما:استكشافية والأخرى استرجاعية، يتعرف في الأولى على المعاني الأولية لشفرة القصيدة، وفي الثانية تفسير الشفرة وتأويلها لافتا النظر إلى المعاني الثانوية التي يتوصل إليها عن طريق التأويل "[1]، وما قدمه شولز وهانز وغيرهم من النقاد الغربيين، وهو ما استدعى حضور الفعل النقدي الذي أضحت العلامة مدخلا غير عفوي من مدخلاته، بمعنى أنّ الخطاب النقدي قد تجاوز البنية السطحية للعمل الأدبي إلى البنية العميقة ضمن فلسفة العلامة التي تشير إلى علائق الغياب من خلال الحضور.

بيد أنَّ التلاقي بين مناهج النقد وتفعيلها في كثير من الدراسات قد غيَّب كثيرا من جوانب المنهج، وقد تمظهرت هذه المعطيات في قراءات نقدية خضعت لاعتبارات متعددة وفقا لآليات التفعيل التي كانت في أغلب الأحيان مركزة حول المعنى عن طريق الإشارات المحفّزة لفعل التلقي على الرغم من عدم تبنيها للمنهج بكل تجلياته النظرية، ومن ثم فإننا مطالبون في هذا المقام أن نقسّم وقفتنا إلى بعض العنوانات التي من شأنها أن تلقي الضوء على معالم مهمّة في النقد السيميائي في تجربة درويش؛ لأن تفصيلات المشهد النقدي متعددة، فنظام العلامات متداخل ومتشعب بين مناهج النقد الأخرى، ومتلقوه مختلفو الثقافات، ومتباينو الإجراءات، وقد آثرنا أن نقف على النماذج التطبيقية التي نناقشها ضمن العنوانات التي تبسط هذه الجدلية.

1.1.2 سيمياء العلامة/الإشارة:

تمثل العلامة إحدى المرتكزات الفاعلة التي أعلت من شأنها السيميائية، إذ تشير إلى موضوعها نتيجة رابط ديناميكي بينها من جهة وبين حواس الشخص من جهة أخرى[2]، وقد حددها بيرس بأنها "علامة لها رابط فيزيقي مع الموضوع الذي تحيل

---

(1) خليل، إبراهيم محمود، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة، عمان، ط1، 2003م، ص106.

(2) بغورة، العلامة والرمز في الفلسفة المعاصرة، ص102.

عليه"[1] تفريقا لها عن الأيقونة والرمز مع عدم انقطاع الصلة في كثير من الوظائف التي تؤديها بالمشاركة معها، فهي تفترق "عن الرمز من جهة، وتتواصل معه من جهة أخرى، فهي إشارة حسية إلى واقعة أو موضوع مادي، بينما يبدو الرمز تعبيرا يوميء إلى معنى عام يعرف بالحدس، ولكنهما يتواصلان في إمكانية تسمية الرمز باسم العلامات وتعاقبهما على مدلول واحد[2].

بيد أن التلقي النقدي تفاوت في تفعيل هذا الفهم بين خصوصية المصطلح وتطبيقاته، وبين عموميات الطرح وتفريعاته، وبدا فيه الارتكاز على المعنى العام، وهو ما يمكن معاينته بمناقشة بعض النماذج النقدية التي نستبين من خلالها طبيعة هذا التباين، وفاعلية المنهج، وطبيعة النتائج التي تم التوصل إليها في هذا المضمار. فقد استأثرت العلامة في لغة الشعر العربي المعاصر بقراءات عدة أفادت من طبيعة المنهج الذي قاد إلى نتائج مهمة مراعيا خصوصية الشعر، ومستثمرا اعتباطية العلاقة، ومنميا أفق التأويل المستند إلى ضرورات ملحة في جانب الإبداع والتلقي، وبما أن النّص الدرويشي يمثل أنموذجا للنص الشعري الحديث فقد أخذت القراءات النقدية تتجه في قراءته إلى معايير منهجية تفاوتت في نظرتها تبعا للمنهج النقدي الذي ارتبط مع مناهج أخرى، إذ ارتبط عند أحمد الزعبي بالقراءة السياقية، وتعدد عند بسام قطوس، وتناوب عند الرواشدة بين المنهج البنيوي ونظريات التلقي، وبقيت تفصيلات منهجية كثيرة يمكن أن نشير لها في سياق مناقشتنا لهذه النماذج[3].

لقد كانت قراءة أحمد الزعبي من أولى القراءات التي حاولت أن تقدم النص باستثمار المنهجية السيميائية، وذلك عندما عدّته علامة سيميائية ينبغي مناقشتها ضمن فاعلية السياق، وكشفت عن أهميتها عند تتبعها للعلامات اللغوية والإشارية

---

(1) انظر: إيكو، العلامة تحليل المفهوم وتاريخه، ص91.

(2) انظر: نصر، عاطف جودة، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1987م، ص20-22.

(3) انظر: الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل ؛ وانظر: الزعبي، أحمد، الشاعر الغاضب محمود درويش دلالة اللغة وإشاراتها وإحالاتها، دار الكندي، ط 1، 1995م؛ وانظر: قطوس، بسام، إستراتيجية القراءة، التأصيل والإجراء النقدي، مؤسسة حماده ودار الكندي، 1998م.

التي هي علامات تحيل إلى كيانات معلنة، إذ إنها تشير إلى التفاعل الواقـع بـين الأبعاد الإشارية والبعد الإبداعي، ثم تقسيم هذه العلامات بطريقة مواكبة لفعل القراءة النصية، وهو أمر قائم على محددات مرجعية خارجية تحدد معالم الخطـاب علـى الرغم من أن هناك تداخلا أحيانـ ا في المفاهيم النقدية لاستعمال بعض المـصطلحات السيميائية.

غير أن من أكثر إشكاليات المنهج في سياق النقد السيميائي انحسارها في البحث عن المضمون، وهي إشكالية قد يعود جزء منها إلى طبيعة النظرة إلى الأدب مـن وجهة النظر الأيديولوجية، وكذلك طبيعة النظرة السيميائية في بعض جزئياتهـا، إذ إنَّ التعبير مرتبط بالمضمون وفق عرف ثقافي [1]، ولكنّ المهارة تبـدو فـي مـدى معاينة الواقعة النقدية، وإقامة التوازنات الخاصة بين معطيـات الـنص، وأبعادهـا الدلالية، وتبرز محاولة الإفادة من النموذج السيميائي التأصيل لمعلم مفهوم الإشـارة التي تندمج مع الرمز والصورة والإيقاع بوصفها دوالّ تفضي إلى مدلولات، وهـو تصوّر قائم على تقصي البعد التوصيلي للدوال بصورتها العامة، فإشاريات الـنص في رأيه تعني "نظم التأشير والترميز والتركيب والتوظيف والإحالـة التـي تـشكلها مجموعة الإشارات من خلال المفردات والصور والعبارات والبنيـات والأسـاليب والإيقاعات الواردة في القصيدة[2].

ولعلّ ما تقدمه القراءة يتمركز حول التعاطي مع كل شـيء فـي تفـصيلات القصيدة بصيغة تقترب أكثر من عمومية المصطلح النقدي، ذاك أن الفعل الإجرائي يبدو قاصرا أمام هذا الطرح الموسع؛ مما أفضى لحصر هذه الأبعاد جميعا في بوتقة الدلالة الظاهرة دون اعتبار للكيفية التي تؤدي فيها العلامة وظيفتها، فالفعل الأساس يكمن في محاولة مسك الشفرة النصية بوساطة العلامة السيميائية وضـمن تطبيـق خطوات متصلة بالمنهج على ثلاثة نصوص امتازت بقصر المساحة النصية، والبعد عن التقريرية التي عرفها درويش في بدايات تجربته، وهي بالترتيب قصيدة (حجـر كنعاني في البحر الميت)، وقصيدة (الأرض)، وقصيدة (سرحان يشرب القهوة فـي

---

(1) إيكو، العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه، ص196.

(2) الزعبي، الشاعر الغاضب محمود درويش دلالة اللغة وإشاراتها وإحالاتها.

الكافتيريا)، وقد مكّن هذا الأمر القراءة من التحرك خلال الأبعاد النصية بشكل أكبر للمضي في تفعيل الجانب الآخر الذي ارتكز على توسيع المفردات التطبيقية التي نهضت عليها على الرغم من الإصرار على تزاوج المدخل إلى فهم العمل الشعري ضمن علاقة الفكر والفن في تقديم الجانب الفكري "إننا سنحاور عالم القصيدة فكريا وفنيا، وسنرحل مع رموزها وإشاراتها وإحالاتها ونصوصها الغائبة وتناصاتها ودلالاتها وإيقاعاتها؛ لنقف على أبعاد الغضب، والثورة، والرفض الكامن في أعماق الشاعر وقصائده"[1]؛ وهو فهم لم يبارح القراءة استجابة لفهم الطبيعة المنهجية، إذ تبدو معالم التأثر في النقد السياقي في العنونة التي قدمتها مستجيبة بذلك للعلاقة المحكومة بجدلية الغاية والوسيلة التي يبدو أن رائحتها تفوح بشكل جلي في تشكيلها لفضاء البعد النقدي في شقها الأول المعلن لسلطة المضمون "محمود درويش الشاعر الغاضب"، أو الأيديولوجي، وفي شقها الآخر بالخضوع لعمومية الخطاب السيميائي بالإشارات والإحالات "دلالات اللغة وإشاراتها "، وهو ما دفع باتجاه سلطة النقد الشارح التي كانت تدور في فلكها كما يبدو في مدخلها المنهجي الذي أشير له في المفتتح بالقول:"إن النص إشارات بالكلمة المفردة، وبالصورة، وبالتناص، وبالأسلوب وبالبناء، والإيقاع"[2].

هذا السعي بدوره تعالق مع تكاملية الرسالة التي تسعى إلى المقاربة بين البعد الإشاري والاتصال المضموني ضمن مقولات السياق وبإجراء يحفظ الشمولية للنص المقصود حتى أن الفعل النقدي كان أحيانا يتجاوز الحديث عن الإشارة ومتعلقاتها إلى تتبع ما تقوله القصيدة ، وهو أمر نسبي مدفوع بآلية الكشف عن ماهية العلامة، ومن ثم فإن القراءة فتحت في هذا المضمار مجالا أرحب للولوج إلى دراسة الخطاب الشعري سيميائيا بقدر ما تحدده الرؤيا، ووسعت من إطار العلامة مع عدم إخضاعها للبعد النظري الخاص بجوانب المنهج في ظل عدم وجود علامات فاصلة لمحددات المناهج الأخرى، فهناك تقاطع مع المنهج التاريخي الذي برز ضمن سرد بعض الحوادث التي يمكن أن نطلق عليها المناسبة، أما الإشارات

(1) الزعبي، الشاعر الغاضب محمود درويش دلالة اللغة وإشاراتها وإحالاتها، ص10.

(2) المرجع نفسه، ص15.

والعلامات المطروحة فتتقاطع مع اتجاه الأسلوبية مع اتساق واضح في بعد الأطروحات الأيديولوجية الشارحة التي لجأت إليها القراءة في تحليل قصيدة "سرحان يشرب القهوة في الكفتيريا"، ومناقشتها لعلائق الغياب والحضور في قصيدة "الأرض"، إذ تُوسّع الطرح السيميائي، وتقرأه من بعد سياقي حين أخضعت علاقة الغياب لما سمي غياب المناسبة داخل القصيدة، وحضورها داخل السياق؛ مما أدى إلى تأويل العلامة ضمن إطار ذات العلاقة، فآذار الذي استثمره درويش يشير إلى يوم الانتفاضة في الواقع والرمز الأسطور ي في الجانب الفني[1] ومن ثم تستحضر الوقائع التاريخية لتحظى بمحورية التحليل، وتختزل العلائق الفنية، أما التناص فهو يقترب من قراءات البنيوية وما بعدها، وإن كان متصلا بالبعد السيميائي بشكل أعمق مما تبرزه القراءة، وبدت متعلقات العلامة تبتعد عن اختلافات المنهج، وتحديد الفروقات الفاصلة بين مصطلحات النقد.

والواضح أنَّ ارتهان العلامة بوظيفة التواصل، وفهمها في إطار الأبعاد السياقية قد نأى بالمعطى النصي عن التحليل، وأضرّ كثيرا بمحددات القراءة، ذاك أنّ النص أصبح مرهونا بإيصال الرسالة التي يحملها، ومن ثم فإن هذا المسا ر قد يخرج العمل من أدبيته كما يرى أصحاب النقد النصي ، ذاك أن النص يتحول في ذاته إلى رسالة قد تنتهي فور الإبلاغ عنها، ويبقى الهدف تتبع المعاني الأمر الذي قد يتحقق في المناهج السياقية، أو أنه يمكن إيصال هذه الرسالة بأسلوب آخر يكفل ذوبان الفواصل الخاصة بين أجناس الأدب لا سيما أن هذا الإجراء يستند إلى إطار مفهومي حدد بماهية الوظيفة التي تقوم عليها العلامة في أكثر من موضع، إذ يُنظر للنص على أنه إشارات تهدف" لتجسيد رسالة، أو خطاب يحمل رؤية للواقع، وقراءة له من منظور المبدع وبأسلوبه الخاص "[2]؛ونحن نرمي من ذلك تأكيد ماهية العلامة التي ينبغي أن تحدد في إطارها البنيوي، أو السيميائي، إذ إن مقصدية المبدع ليس بالضرورة أن تتطابق ومقصدية النص كما يرى النقد الحداثي "فالعلامة اللغوية تشكل ملتقى

---

(1) الزعبي، الشاعر الغاضب محمود درويش دلالة اللغة وإشاراتها وإحالاتها، ص134.

(2) المرجع نفسه، ص15.

العلامات ، وقناة مركزية تمر عبرها الدلالة من مختلف الفضاءات السيميائية اللغوية وغير اللغوية؛ ليعاد إنتاجها وتحقيقها معرفيا أو جماليا بواسطة اللغة"[1].

وثمة ملاحظة أخرى تكمن في اتساق حركة العلامة داخل بنية النص من حيث الشكل الفني، وتواصلها في مجالها الثاني، وهو وعي متفاوت الحضور، إذ تسخّر المقطوعات الشعرية دليلا على مقصدية التحليل، وهذا ما يبدو من اللغة الطاغية المعلية من شأن الثورة أو وصف الواقع؛ إذ يستدعي تأويل الإشارة خواطر الناقد بآلامها وأحلامها[2]، ويرتكز في التحليل على مقطوعات شعرية مجتزأة من سياقها النصي، دون بلورة نصية تستند إلى فضاء البنية، أو النقد الألسني الذي تنادي به السيميائية عند كشفها "عن نظام العلامات على أساس أنها قائمة بذاتها في النص؛ لا مجرد وسيط عبثيّ؛ وذلك بتعرية البنية الفنية له بصَهْرها في بوتقات التشاكل والتباين"[3]، إذ غالبا ما تم الاعتماد على مستوى كشف المرجعيات دون بلورة تفاعلها، أو دراستها في المستويات التركيبية الخاصة بها.

ولعل ما نوقش في "صورة الحجر الحجل "، يصلح أن يكون نموذجا على بعض ما ذهبنا إليه، إذ غالبا ما حدث تداخل بين الإشارة بالمفردة والإشارة بالصورة على الرغم من أن الحديث في بعض الفقرات كان عن تكرار الصورة من خلال قوله: "ترتبط هذه الصورة بالإشارات المتكررة إلى الحجر في القصيدة " أو الإشارة إلى مفردة الحجر ونحن نناقش فكرة الصورة، ومدى عدها فعلا سيميائيا خاصا يصدر عن وعي، فهل لهذه الصورة محددات تدل على خصوصية واعية بها؟، وما الذي يمكن أن تقدمه في ظل تعالقها مع العلامات الأخرى؟ وما الفاصل بين طرحها في مستواها الأسلوبي ومستواها السيميائي؟، ولماذا لم يتم طرح الأمر في البعد

---

(1) روايتيه، الطاهر، سيميائية التواصل الفني، عالم الفكر، العدد الثالث، المجلد 35، 2007م، ص250.

(2) الزعبي، الشاعر الغاضب محمود درويش دلالة اللغة وإشاراتها وإحالاتها، ص58-59.

(3) مرتاض، عبدالملك، التحليل السيمّائيّ للخطاب الشعريّ (تحليل بالإجراء المستوياتيّ لقصيدة شناشيل ابنة الحلبيّ)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005م، ط1، ص15.

الإشاري المتعلق بالكلمة والذي أظنه سيؤدي إلى نفس الأفق التحليلي الذي توصلت إليه القراءة.

إنَّ إحدى مهمات القراءة تتجه إلى ترجيح احتمال على آخر، وذلك بتضافر البنية اللغوية والدلالية مع المسار النصي، وهو أمر كان ينتظر نقاشا مستفيضا وخاصة عند إراد الإشارة الأولى التي أحالت دلالة البحر إلى مرجعيتين :تشير أولاهما إلى الواقع العربي المتردي، وثانيهما إلى الشهادة على التاريخ، والتحليل ينسجم والبعد الأول أكثر، مما يشير إلى استثمار البحر ليكون علامة على بقاء المنطقة وحضورها تاريخيا، وهو ما نهضت به الرمزية الخاصة بالحجر الكنعاني، غير أنّ من الواضح أن إضافة كلمة (كنعاني) إلى لفظة الحجر هو المقصود من تفاعل هذه العلاقة السيميائية مع قصدية النص، وقد أشير إليها بعد ذلك عبر المزج بين لفظتي الحجر وكنعان.

والواضح أن (درويش) قد استثمر الأمر في مواضع متعددة بسيميائية مختلفة، إذ تعددت دلالة الحجر وتباينت، وهو ما لم تسع القراءة باتجاه كشف معالمه؛ لأنها كانت تحاول أن تجيب عن الأبعاد الدلالية الموضعية التي تتوافق ومستوى التحليل المرتكز إلى التفسير دون مساءلة النص ضمن أبعاده السيميائية، ومن ثم كان السير بخطوات رتيبة حول ماذا يريد درويش أن يقول؟ ، وهو أمر مشروع في ظل انفتاح السيميائية على مناهج نقدية أخرى، واستفادتها من تجاوزها لبعد دلالة البنية إلى المعطيات التأويلية التي سار فيه شولز في كتابه (السيمياء والتأويل)، لكنه يفترض وجود وعي منهجي؛ لأن قراءة العلامة في هذا الموضع ينبغي أن تكون أوفر حظا؛ فمؤول الخطاب وفق رأي بيرس يعدّها نموذجا للتعاطي، فهي تحدد خصوصية النص، ومرتكزات الخطاب.

ومن هنا فإنّ هذا الطرح يستوجب التطرق إلى فضاء البعد السيميائي الذي كنا نأمل أن يتم التعاطي معه بالمرجعيات السيميائية ذاتها؛ ذاك أن وظيفة العلامة قد لا تقتصر على الأبعاد الدلالية، وإنما هي ذات أبعاد تأثيرية، وجمالية، وإيحائية داخل البنية النصية ذاتها، وهذا ما كان ينقص الطرح في كثير من المواطن، الأمر الذي من شأنه أن يمنع تقديم الفاعلية النصية التي ترغب السيميائية في كشف جزء غير

يسير منها، بل إنها المنطلق المحدد لخصوصية تشكيل العلامة السيميائية لدى درويش، فهي وإن كانت مرتبطة بالمعنى إلا أن لكل مبدع فضاءً خاصًا يعلن عن تميزه وإبداعه وبخاصة بعد معرفة أن نظام العلامة ليس مقتصرا على مبدع بعينه، وإنما تكمن خصوصية المبدع في إطار التضافر الإبداعي بين العلامة والدلالة والفضاءات الأخرى.

ويبدو أن فضاء الرؤيا قد أدى إلى التجاوز عن الفعل السيميائي في بعض ممارسات الخطاب النقدي، استجابة لطبيعة بعض أطروحات المنهج التي تم تفعيلها أيضا إلى جانب التداخل المنهجي، والخروج بها إلى طرف آخر يتعلق بالمتلقي، فبين العلاقتين تتكون قراءة تقوم على مبادئ علم التلقي بممارسة تتقفى عموميات المنهج ، وتحاول أن تفهم الخطوط الفاصلة بين مكوناتها، غير أنها تستمد إجراءها من تحديدات متعددة تطغى من خلالها لغة القراءة على محددات النص، و هذا ما يمكن ملاحظته عند استحضار قراءة بسام قطوس في كتابه (إستراتيجية القراءة، التأصيل والإجراء النقدي) التي اتسمت بكثرة مرجعياتها وتداخلها، فهي تجمع بين أكثر من تصور حول الدال والمدلول سواء ماقدمه سوسور أو بيرس، أو ما أشارت له التفكيكية وفق ما جاء به رولان بارت، وما قدمته نظرية التلقي كما قدم لها جوناثان كلر، ودمج ذلك كله مع ماقدمه النقد العربي، وهي تصورات نقدية لا تنظر للعلامة من منظار واحد، ولكن القراءة حصرت ذلك كله في البحث عن علائق الغياب والحضور دون بيان آليات هذا الكشف، وفواصله التي تحدد طبيعة المصطلح وفعله الإجرائي، فحين قرأت قصيدةشتاء ريتا الطويل " اعتمدت على آليات السيمياء، وضمن علائق الحضور والغياب وبالارتكاز على بعض الرموز داخل البنية النصية، وبدا طرح الإجراء أقل فاعلية من محاولة التنظير النقدي، في محاولة لتأصيل علاقة العلامة بالكلام والموضوع والمعنى، إذ تتم الإشارة إلى أبعاد نظرية حول النص الغائب تسودها لحظة المقاربة بين النقد الغربي والنقد العربي؛ لتظهر هذه اللحظة أبعد غورا؛ استجابة لبعد الشقة حول طبيعة التحولات على الرغم من وفرة نقاط الالتقاء.

إن القراءة ترتكز في مسارها على ما جاء به الغذامي في محاولتـــه التأصـــيل لجوانب المصطلحات النقدية في كتابه (الخطيئة والتكفير) الذي يشير إلـــى التـــراكم المعرفي في الحقل النقدي، وهو ما يعني متابعة قطوس له فـــي محاولـــة الخـــروج بمنهج نقدي من خليط هذه المناهج انطلاقا من مقولة الغذامي "فأي منهج نقدي تأخذ به، وأي رأي تسعى إلى تكوينه، وأي مدرسة تشكلها، لن تكون كلها سوى حـــوافر تقع على حوافر غرست –من قبل- في جبين الزمن سابقة حتى وجودك، بل مكونة لوجودك، ولست إلا بعض صنائعها"[1].

وتتمظهر الإشكالية في محاولة المقارنة الإنتاجية للمـــصطلح بـــين مـــا قدمـــه الغربيون وما أسس له العرب، وهو أمر لا تفي به بعض الـــسطور الموغلـــة فـــي إيجازها مناقشة، والواسعة في أحكامها نتيجة، بل إن الأخطر من ذلك هو الإعـــلاء من شأن الغربي وغياب مقابله العربي في الإجراء النقدي التطبيقي مـــع حـــضور النتيجة التي تفترض قيام الإجراء عليها بشكل معاكس، فالغزالي - كما يرى قطوس متابعا الغذامي - قد سبق عصر السيميولوجيا بقرون في تـــصوره لعلاقـــة الـــدال بالمدلول"[2]، وهذا أدعى إلى وجوب حضوره منهجيا في هذه القراءة، أو غيرها مما قدّم في الكتاب المذكور، فالإبداع بمعنى التجديد الأصيل لا يتم إلا على أنقاض قديم وقع احتواؤه وتمثله وتجاوزه بأدوات فكرية معاصرة تتجدد بتجـــدد العلـــم وتتقـــدم بتقدمه"[3].

لقد كان منحى التحليل ينزاح إلى استثمار البعد الرمزي بمنطلقاتـــه الرؤيويـــة، وهي ذات بعد سطحي أشير له بالبنية السطحية، غير أنه في الواقع خطاب الظـــاهر الذي قدّم استجابة لما أسماه بعض النقاد بالنص الغائب، والمرتكز بالدرجة الأولـــى إلى استحضار الرموز والدلالات والإشارات التي من شأنها أن تدعم حضور "موقف

---

(1) الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص6.

(2) انظر: قطوس، إستراتيجية القراءة، التأصيل والإجراء النقدي، ص59؛ وانظـــر: الغـــذامي، الخطيئة والتكفير، ص44-45.

(3) الجابري، عابد، أزمة الإبداع في الفكر العربي المعاصر، أزمة ثقافية أم أزمة عقـــل، مجلة فصول، مجلد4، عدد3، 1984م، ص112-113.

فكري واضح، ورؤية لا تشوبها شائبة حتى وإن بـــدت القـــصيدة فـــي مفرداتهـــا وتراكيبها وعلاقاتها مرتبطة بالحياة اليومية"[1].

ولقد أدى هذا الأمر إلى اختزالية بينة على مستوى المدلول الشعري فري تا التي تقف رمزا في التجربة الشعرية لدرويش إشارة عائمة تنفتح أحيانـــا، وتنغلـــق فـــي أحايين أخرى، فهي "سواءً أكانت امرأة حقيقية من لحم وشـــحم ودم لقيهـــا الـــشاعر فأحبها، وتعلقها، أم كانت رمزا فنيا، أم كانت امرأة ثم تحولت إلى رمـــز فنـــي أو قناع ..فإن ذلك لا يغيّر من حـ قيقة فهمنا للقـــصيدة الرمـــز والدلالـــة والرســـالة والموقف" [2]، وهنا يبدو أن منطلق الحكم المعنى الظاهر للخطاب دون استثمار بيّن للسيميائية اللغوية؛ ذاك أن "أيّة نظرية للغة حتى وإن آمنت بمبدأ اعتباطيـــة العلامـــة اللسانية ستفتح من جديد قضية تعليل العلامات "[3]، وهو تعليل يرتكز إلـــى علميـــة قائمة على تحديد المصطلح من جانب، وبسط أبعاده التحليليـــة مـــن جانـــب آخـــر بسيميائية اللغة الشعرية التي لاشك أنها تنطلق من خصوصية لا يمكـــن اختزالهـــا بالمعاني العامة المشكلة للواقع.

ولعل ما ينبغي إدراكه هو أن حضور التواصل المعرفي، و (وقوع الحوافر على الحوافر) أمر قد لا يفهم منه تمييع المعرفة، أو نكـــران دوران الـــزمن وحيويتـــه، ومحاولة التأسيس والنهوض باعتماد أسس المعيارية دون اختزال مخل، أو إطنـــاب مفرط، بل ينبغي أن يكون تتبعا يدرك دقة محاولة المزاوجة ســـواء فـــي الطبيعـــة الفكرية، أو الجذور الفلسفية، أو ممكنات المـ نهج، فالتباين الذي نراه لدى الغـــربيين أنفسهم فضلا عن حضوره في مشهدنا النقدي قد لا يسمح بإقامة مقاربة دقيقة مثـــل هذه القراءة ؛ لأن ذلك أدعى لقيامها على العموميـــات دون تحديـــد دقيـــق لمعـــالم المنهجية، فالواضح أن القراءة التطبيقية استندت في كثير من مراحلها إلـــى البعـــد المضموني أكثر من التحليل السيميائي الذي يستثمر العلامة بعلاقاتها المتعددة فـــي ظل السياق النصي، وأضحى التعامل مع النص في ظل حضور رمزيـــة "ريتـــا" ذا

---

(1) قطوس، إستراتيجية القراءة، التأصيل والإجراء النقدي، ص72.

(2) المرجع نفسه، ص72.

(3) إيكو، التأويل بين السيميائية والتفكيكية، ص139.

رؤيا أحادية الجانب على الرغم من الحضور الداعم للأدوات الـسيميائية المـشكلة للقصيدة سواء ما تعلق منها بنظم اللغة، أو ترميزية الشعر من مثـل : العنونـة، أو الفضاء البصري، وهي مداخل قد تفضي إلى قراءة سيميائية تكشف عـن مـواطن الإبداع النصي، يضاف إلى ذلك أن العلاقة التي تحكم هذه القـصيدة مـع العنونـة العامة للديوان وحملها للعلامة السيميائية الترقيمية، والنمط الإحالي قد تقدّم اسـتجابة فعلية لطبيعة المنهج؛ لأن ذلك كله يقع ضمن الطرح المبني على التكامـل إذا مـا افترضنا أن العلامة هي "مركز الاستقطاب لكل سيميائية مهما كان مجال اشتغالها، أو طبيعة الأداة التي تتوسل بها والخطاب الذي تنجزه، وأعني بذلك أن العلامة اللغوية تشكل ملتقى للعلامات، وقناة مركزية تمر عبرها الدلالة مـن مختلـف الفـضاءات السيميائية اللغوية وغير اللغوية"[1].

إن متلقي الخطاب في هذا الموضع يدرك أن هناك مستويات متعددة لتلقي هـذه الأنظمة الإحالية وإبداؤها وفق البنية العلاماتية، وهذا المطلـوب منهجيـا، ولـيس البحث عن المضمون الفكـري، وإخـضاع العلامـة الـسيميائية لـه؛ ذاك أن أي استعراض بسيط للقصيدة ينبئ بارتكازها على البعد الرمزي، وتجاهل قيام علاقـة غرامية في هذا الموضع من المتناقضات الإحالية، والنمط الإشاري، ولكننا بحاجـة إلى خصوصيات النص، ومواطن إشكالاته، وفعل تواصله، ومعالم تفرده.

وقد يكون من الـ مناسب ونحن نناقش ما قدّم في القراءتين السابقتين أن نستعرض ما قدمته قراءة سامح الرواشدة [2] في جانب التعاطي مع العلامة السيميائية، ومحاولة إخضاعها لجوانب التأويل بعد أن خصصت جانبا من اهتمامها لقراءة نماذج شعرية متنوعة، إذ ارتكزت على فك شفرة النص الشعري، وما يثيره الدال اللغـوي مـن إشكاليات تتعدد أسباب حضورها، وتتباين الآراء في تحديد مرجعياتها، فكان السعي لتفعيل هذه الجدلية، مع الإشارة إلى الوعي الحاصل في التعامل مع النص، اسـتنادا للنموذج اللغوي الذي خضع لمعالجة نصية تبنت فعل مساءلة النص وحـواره بـدل إخضاعه لفعل الواقع.

---

(1) روابنية، سيميائيات التواصل الفني، ص250.

(2) الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل، دراسة في الشعر العربي الحديث.

غير أن ما يهمنا في هذا الصدد هو جانب البعد السيميائي، وطبيعة التعامل مع العلامة، والكيفية التي ناقشت فيها القراءة طبيعة العلاقة بين البعد المنهجي والنص الشعري نتيجة الاستجابة الفاعلة لترميزية العمل الأدبي، وما يثيره هذا الأمر من إشكاليات متعددة في مستوى التلقي الذي يتعاطى مع النص على أسس علمية واضحة، وأدوات نقدية بينة، وقد استأثرت النصوص التي تعاملت معها القراءة بمساحة كبيرة في جانب المناقشة والتحليل وبخاصة نص " شتاء ريتا الطويل" بوصفه أحد النماذج التطبيقية لبحث جدلية التفاعل بين الدال اللغوي والدال الشعري، وإدراكا لأهمية الفعل النقدي في بسط التوازن بين متطلبات المنهج، ومحددات النص، فالقراءة تؤكد في البداية حضور العلاقة بين سيميائية اللغة وترميزها المعياري من جهة، وبين سيميائية الشعر ونظامه الرمزي من جهة أخرى، ولعل هذا المرتكز هو من أهم محددات الطرح السد يميائي القائم على معرفة السياق الشعري؛ وتقديم الزاد المعرفي لحصر الدال بدل عموميته لأن هذه المعرفة تشكل مناط الفهم، "فالارتباطات التي تحمل الطابع الجمالي، وموافقة الجماعة التي من مجموعها تتألف اللغة، هي أشياء حقيقية لها وجودها في الدماغ"[1].

أما المعلم الـ ثاني للقراءة فيتمثل في الانطلاقة من الفهم المحدد لطبيعة العلامة التي يتعامل معها تبعا لمحدداتها الثقافية والسياقية، إذ لا تغفل أهمية وظيفة التواصل بوصفها إحدى الوظائف الخاصة التي يمكن أن تؤديها سيميائية اللغة الشعرية، فهي موجهة إلى متلق يحتاج إلى تمثل هذا النظام الترميزي، واستثارته في فهم النص الشعري[2]، فالتواصل يكمن في هذه الوظيفة التي قد لا تشكل بالضرورة وظيفة نفعية، وإنما تمتلك طبيعة تحفيز الذاكرة؛ لتحقيق مبدأ التنبيه الذي يمكن للنموذج اللغوي أن يؤديه بشتى طرائق المعرفة، وقد سمح هذا التصور بمحاورة النص بناء على محددات الطرح السيميائي، والتعاطي مع مدلوله الشعري وفق الدال الذي لا يسمح" بالاستجابة الشخصية التي قد تضيع المنهجية السيميائية المتماسكة"[3]، ومن ثم

---

(1) سوسور، علم اللغة العام، ص33.

(2) الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل، دراسة في الشعر العربي الحديث، ص51.

(3) شولز، السيمياء والتأويل، ص16.

تحددت الرموز في جوانب البعد النصي، فاللغة الشعرية تخلق نظامهـا الـسيميائي الخاص الذي قد لا ينسحب على ا لشعراء جميعهم، وهو حديث ذو شجون يربطنا بما جاء به سوسور عندما تصور أن العلامة ذات علاقة اعتباطية أي "أنهـا لا تـرتبط بدافع، فهي اعتباطية؛ لأنها ليس لها صلة طبيعية بالمدلول"[1].

ويحضر هذا التصور في بعض المقطوعات الشعرية من قصيدة (شـتاء ريتـا الطويل) إذ ترصد القـ راءة تفاعل العلاقة بين الدال الشعري ومدلوله، وتجعل مـن العلامة رمزا شعريا يوجه مظان المتلقي الذي أسهمم حضور الانزياح التركيبي للغة الشعرية دون وصوله لمقصدية النص، فمعالم (ريتا) غامـضة تتعـدد مـدلولاتها، ويصبح تأويلها فعلا عصيا لبروز الفجوة بين المستوى اللغوي و الـشعري فـي آن واحد على الرغم من أن اتجاه السيمياء قد منح دورا فعالا للمؤول، لكن هذا الـدور محكوم بالشفرة التأويلية التي لا تتحقق إلا من خلال الطـرق الدلاليـة والنحويـة والتداولية[2]، وهذا تحليل منبثق من صميم القول الشعري، فالقراءة تستدرجنا لرؤيا تعددية الدلالة التي تستمد حيويتها من ذات النص، فهي تثير مجموعة من الأسـئلة التي لا تهدف لحضور إجابات محددة بقدر ما تطمح إلى الإشارة لطبيعـة تفاعـل العلامة في سياقها الشعري، ورفض فهم أحادية العلامة اللغوية؛ اسـتجابة لتعدديـة المقاصد النصية؛ لأن التركيز ينطلق من فهم بنيوي قـائم علـى تـضافر الأبعـاد العلاماتية التي يحفل بها النص، فرمزية (ريتا) ينبغي أن لا تنفـصل عـن رمزيـة العصفورين، والقمح ، بل إنها تنفتح على احتمالات تـشترط حـضور انـسجامها البنيوي المفترض، وهنا قد تبرز في هذا المستوى التحليلي تساؤلات تبقى مفتوحـة على طبيعة الأهداف التي يـ سعى النقد للوصول إليها، ومنظومة الأحكام المتعلقة في جانب الأبعاد الدلالية، فهل ما يصادفنا يذهب إلى أن مقولـة (المعنـى فـي بطـن الشاعر) تبقى متفاعلة إلى أن يقدم النص مفاصلها؟.

في هذا السياق تطرح القراءة عنونتها الثانيةانزياح العلاقة الإسنادية والدلالية " بحثا عن وجوه هذه العلاقة في قول درويش:

---

(1) إبراهيم، معرفة الآخر، ص75.

(2) انظر: شولز، السيمياء والتأويل، ص62.

بَكَى النَّايُ، لَوْ أَسْتَطِيعُ ذَهَبْتُ إِلَى الشَّامِ مَشْياً كَأَنِّي الصَّدَى
يَنُوحُ الحَرِيرُ عَلَى سَاحِلٍ، يَتَعَرَّجُ فِي صَرْخَةٍ لَمْ تَصِلْ أَبَدَا[1]

إنّ القراءة ترصد ما يسمى بالفجوة من خلال العلاقات الإ سنادية في إشارة إلى ما قدمه جان كوهن حول معقولية الإسناد، فالشعر يولد من المنافرة [2] وتبدو معالم فاعلية التعاطي النقدي في الإفادة من هذا الطرح؛ إذ يتم الدخول إلى عالم النص عن طريق العلامة المفارقة المبنية على انقطاع علاقة الإسناد؛ مما يهيئ الفرصة لخلق الإشكال التأويلي، وفتح المجال لتعدد التأويلات، وهي استجابة عقلانية واعية لا تفرض السياقية الخارجية، وإنما تتحرك وفقا لمنظومة العلاقة بين اللغة الشعرية، ونظامها الترميزي.

إن علاقات الإسناد مثلا في جملة (ينوح الحرير) تخلق إشكالا تأويليا في هذا المضمار،إذ تغدو لغ ة الشعر سامية بلذة تلقيها عصية على محارق التأويل، وهو مُدرك يضع اللغة في مضمارها الإبداعي كشفا عن طاقتها المتفجرة، ومكونها الديناميكي الفعال داخل بنية النص التي كشفتها طبيعة الإسناد؛ مما أسهم وفق هذه المقولات في خلق غموض تأويلي لعدم تجانس عناصر السياق بعضه ا مع بعضها الآخر، وهو ما عزته القراءة إلى اتكاء الشعر الحديث على مخيلة فردية هاجسها في الأغلب أن تخلق عالمها المتفرد، ويبدو أن الإشارة ترتكز على الضرورة الملحة التي قدمها غير باحث والمتمثلة بمبدأ التواطؤ الجمعي الذي يمكن أن يضيء كثيرا من مناطق العمى.

والواقع أن الإشكالية تتحدد في إطارها اللغوي بفعل البعد العلائقي الذي يمنح العلاقة الإسنادية دورا آخر يتمثل في مقصديات قد تخرج عن حدود المعنى الذي نفترض وجوده؛ لأن أفقها مرتبط بوظائف إيحائية وانتباهية تخرج أحيانا عن محددات السياق اللغوي ذاته، لكنها تتمركز في محد دات الخطاب الرؤيوي الذي يحوم في مخيلة المبدع، وقد يكون التفرد الذي عنته القراءة من أهم حلقات هذا التصور انسجاما مع الدور الذي ينهض به هذا البعد أصلا.

---

(1) درويش، حصار لمدائح البحر، الأعمال الشعرية الكاملة، ص497.

(2) كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص129.

أما في الموضع الثالث فتتوقف القراءة مع نموذج آخر تحت عنونة "الانقطـــاع والتشتت والتحولات الحادة"، وتمثّل لذلك بالمقطوعة التي تقول:

نَخَافُ عَلَى حُلُمٍ : لاَ تُصَدِّقْ كَثِيراً فَراشَاتِنَا

وصَدِّقْ قَرَابِينَنَا إنْ أَردْتَ، وبَوْصَلَةَ الخَيْلِ صَدِّقْ، وَحَاجَتَنَا لِلشَّمَالْ

رَفَعْنَا إلَيْكَ مَنَاقِيرَ أَرْواحِنَا. أَعْطِنَا حَبَّةَ القَمْحِ يَا حُلْمَنَا ، هَاتِهَا هاتِنَا[1]

فالقراءة تعيد في هذا النموذج ما ألحت عليه في النماذج السابقة حول إشـــكالية الدال والمدلول، وتقديم دوال شعرية تتفاعل في سياق الخطاب الشعري، وهي بحاجة إلى التأويل الذي يسائل النص، إذ كيف لنا أن نفسر دلالة "الحلم، الفراشات، وبوصلة الخيل، والشمال" في هذه المقطوعة بعيدا عن نظم العلامة اللغوية التي يمكن رصدها مقترنة بالانزياحات الشعرية، وهي متصلة بجوانب التركيب الذي يشكل أحد أركان الدراسات النصية؛ لذلك يقدم هذه العلاقات وفق قائمة من التوقعات التواضعية[2].

في النماذج الثلاثة السابقة قدّمت القراءة أسئلة تكشف عن مدى دينامية المـــنهج الذي تستعين به وذلك بمحددات منها جانب البحث عن علاقات الداخل النـــصي، إذ تفترض حضور التضافر المفترض للدوال؛ ذاك أن الإشارات دوال حرة لا تقيـــدها المعاني المعجمية حسب، وإنما تعد هذه العلامة"تساؤلا عن المعنى، وتساؤلا عـــن شروط إنتاجه، وتساؤلا عن أشكال تمظهره"[3].

ولقد حددت هذه المنطلقات أفق العمل النقدي انطلاقا من الإحاطـــة المعرفيـــة بسيميائية القول الشعري، فهي تقرُّ من البداية أنها تتعاطى مع نصوص مراوغـــة لا تقبل المعنى الواحد؛ مما أفضى بها إلى المحدد الثاني المتمثل بفعل القرا ءة المتعددة، وهو استجابة لمراوغة اللغة الشعرية ذاتها، وملمح لطبيعة القراءة الـــسيميائية ذات البعد التأويلي التي تنظر للنص عبر أفق قارئه، "فإذا كان بالإمكـــان الحـــديث عـــن قصدية النص، فإنَّ ذلك مرتبط بتخمينات القارئ، إن مبادرة القارئ تعود أساسا إلى

---

(1) درويش، حصار لمدائح البحر، الأعمال الشعرية الكاملة، ص498.

(2) الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل، دراسة في الشعر العربي الحديث، ص58.

(3) انظر: بنكراد، السيميائيات والتأويل، مدخل لسيميائيات ش.س. بورس، ص30.

قدرته على تقديم تخمين يخص النص "[1]، وهذا التخمين يستند إلى ذات النص الشعري؛ استجابة لإنتاج النصوص ضمن محددات النوع الأدبي ، إذ يتم تأكيد سمات هذا الشعر الذي يؤمن بانفتاح دلالته وفق "شفرات يقررها الجنس، أو النوع الأدبي، وكذلك بوساطة شفرات اللغة نفسها "[2]وهنا يمكن الإشارة إلى تعدد القراءات التي يشير إليها الفعل النقدي، وهو ما يعني الارتكاز على أبعاد تؤمن بانفتاح العلامة، ورفض انغلاقها.

بيد أن ما يمكن أن يقال في حضرة هذا النموذج هو ارتكازه على تفعيل الفعل السيميائي في إطار النموذج المرتكز على المقطوعات الشعرية التي وإن كان في تقديمها إضاءات بالغة الأهمية إلا أنها كان يمكن أن تكون أكثر فاعلية لو استندت إلى بنية أكبر؛ ذاك أن مثل هذا النهج يعطيها مجالا أرحب لقراءة الدوال الشعرية وفق منهجية التجاور التي تعني بأبسط صورها تنوع الدوال وترابطها.

2.1.2 الفضاء البصري:

1.2.1.2 العنوان فضاء بصريا:

تعد التقنيات البصرية التي أخذ فعل إبرازها يتنامى لدى المبدع من أهم مقومات النص الشعري الحديث؛ ذاك أنها علامات فارقة بما تقدمه من دور أساس في جانب الفعل النقدي، وقد تحوّل الجدل ليذهب إلى أن العلاقة " لم تعد بين المبدع والعالم، ولكن بين المبدع واللغة"[3]، ومن ثم عُدّت العنونة من أهم مقومات القصيدة الحديثة؛ انطلاقا من الوظائف التي تؤديها، إذ تسهم في تحديد منطلقات التلقي للدخول إلى عالم النص استجابة للفعل السيميائي الذي تؤديه؛ مما جعل من اتخاذها أداة إجرائية للكشف عن هذا الدور أمرا ضروريا، وهو مشهد لم يغب عن التجربة النقدية للنص

---

(1) إيكو، أمبرتو، التأويل بين السيميائية والتفكيكية، ترجمة: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2002م، ص77.

(2) شولز، السيمياء والتأويل، ص15.

(3) الماكري، محمد، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهرتي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1991م، ص184.

الشعري بعد أن عدت علامة فارقة فيه منحته مزيدا من العمق والإيحاء، وقد التفتت لها بعض القراءات بوصفها مدخلا للبحث عن الرؤيا الشعرية، أو موضوعا للخطاب، ، ومن هنا تعدد الإجراء الذي بحث هذه العلاقة على افتراض أن بعضهم قد أشار إلى أهمية الفضاء البصري في الوقوف على أهمية التقنية بناء على الوظيفة التي يقدمها، والبعد السيميائي الذي يبرزه [1]، وطرحه بعضهم من جانب المعنى الظاهر الذي يبتعد عن تفصيلات اللغة الشعرية[2].

ففي القراءة التي قدمها سامح الرواشدة ضمن بعد العنونة مستغلا فعل تقنية الفضاء البصري، وأثرها في خدمة التجربة الشعرية، وما تحدثه أحيانا من إشكاليات[3]،صاغت القراءة مشروعها وفقا للتلقي الواعي لديناميكية المنهج مقترنة بفاعلية القول الشعري، وقد صبت جهدها على محاولة "تأطير أبرز التقنيات الفضائية التي اصطنعها شعراؤنا، وتفسير هذه التقنيات الفضائية وفق وظيفتها في موقعها" [4]، ومن ثم فقد انطلقت من معالجة الوعي المنهجي لجزئية العنونة في فتح مغاليق النص، وإضاءة عتمته، فهي ترى أن عنوان النص فعل مقصود من قبل المبدع محققا الدلالات المتنوعة المنفتحة على أكثر من جانب.

ولقد تعالق هذا الطرح مع الوعي بدور العلامة على مستوى التلقي الشعري، إذ ليس بالضرورة أن تكون العنونة علامة بؤرية للنص ومفتاحا له، ذاك أنها قد تكون في بعض الأحيان سببا لإدخال الغموض أو التعمية، وبهذا التصور يتم الانفتاح على أفق العلامة السيميائية، وما تؤديه من دور وبخاصة إذا اقترن التعامل معها على أساس سيميائي تأويلي؛ ذاك أنّ " التأويل النقدي أو السيميائي هو التأويل الذي نسعى

---

(1) انظر: الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل، دراسة في الشعر العربي الحديث ؛ وانظر: بسام قطوس، سيمياء العنوان، منشورات وزارة الثقافة، عمان، ط1، 2001م.

(2) انظر: الخلايلة، محمد، 2004م، مراوغة اللغة (قراءة في نماذج من ديوان لماذا تركت الحصان وحيدا لمحمود درويش، مجلة جامعة عدن للعلوم الاجتماعية والإنسانية، المجلد السابع، العدد13.

(3) الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل، دراسة في الشعر العربي الحديث، ص7.

(4) المرجع نفسه، ص95.

به في تفسير الأسباب ذات الطابع البنيوي التي تجعل النص قادرا على إنتاج هـذا التأويل الدلالي المحدد أو ذاك "[1]، وهذا ما وقفت عليه القراءة حين وعـت الـدور البنيوي اللساني الذي تقوم عليه العنونة في نص درويش"عزف منفرد"؛ لـتلج إليـه ضمن قراءة نصية مبنية على رؤيا ارتباط العنونة مع النص الكلي مخضعة التقسيم المقطوعي لهذه البنية، وهي بذلك تعد اللغة إحدى مفردات الفعل السيميائي، وتؤمن بضرورة دراسة النص عبرها.

غير أن ما يلفت الن ظر في هذه القراءة هو إثارة إشكالية التلقي المبنيـة علـى البعدين البنيوي والسيميائي، وبعد التلقي، إذ يبدو أن فهم الدال خاضع للاعتباطيـة التي نادى بها دي سوسور، فالكلمة لا تقف عند حدود المعاني المعجمية بقـدر مـا تتجاوز ذلك إلى إطار التداولية التي تقررها ثقافة المتلقي وفقا للوعي بطبيعة السياق، وهكذا تعمد القراءة إلى نص درويش مبينة تلك العلاقة البنيوية ، فالعنونة تتكرر في مقطوعات القصيدة التسع انسجاما مع الدور الذي تؤديه، إذ إن "التعدد والواحدية قدر يلاحق درويش الذي يسعى لتجميع المنقسم فينقسم الواحد "[2]؛وهو ما يفتح الـنص على احتمالات متعددة قد لا يتسع النظـام الـسيميائي للغـة الـشعرية لـضبطها، فالعنوان"يبسط ظلاله على النص، ويحدد هويته، فيوجه عملية التلقي"[3]، لكنه فـي نص درويش هذا لا يفصل في كثير من الدلالات التي بق يت معلقة؛ مما يعزز الرأي القائل إن أدوات المنهج قد تكون ق اصرة عن تحديد المقصديات الكلية للـنص، وأن مرونته تعني مزيدا من منح النص قيمة أدبية وإيحائية، وهو وعي يظهر مبدأ الكفاءة النقدية؛ لأنه قائم على العلمية التي برزت جلية بانفتاح التحليل السيميائي على أكثـر من جانب، إذ لم تستطع البنية النصية المتصلة بالسيمياء التأ ويليـة تحديـد بعـض مستويات الفضاء النصي، فاليقينية بحال درويش النصي عائمة، إذ إننا لا نعرف "ما

---

(1) شادلي، المصطفى، في سيميائيات التلقي، عالم الفكـر، العـدد الثالـث، المجلـد الخـامس والثلاثين، 2007م، ص206.

(2) الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل، دراسة في الشعر العربي الحديث، ص100.

(3) ابن حميد، رضا، الخطاب الشعري الحديث، من اللغوي إلـى التـشكيل البـصري، مجلـة فصول، مجلد15، العدد2، 1996م، ص100.

إذا كانت النزعة الفردية المعزولة هي التي تطغى عليه، أم أن العزف المنفرد يعبر عن ذات فردية فلسطينية"[1].

لقد بقيت الإشكالية التأويلية قائمة، لكنها منحت النص ونقده معا حيوية فاعلة؛ لأن قيمة القول الشعري لا تكمن في القبض على ما أسماه بعض الباحثين "رسالة النص" تجاوزا، بل تكمن في مدى فاعلية هذا النص في تحقيق ذاته، وتقديم أدبيته، وتفاعل المتلقي، وامتلاكه للنص، ولو سلمنا بالمقولة الأولى لساد جدل كبير حول ماهيتها، "فالمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ"[2].

وثمة دراسة أخرى تصب في الموضوع نفسه، إنها دراسة بسام قطوس في كتابه (سيمياء العنوان) وتمثل بعدا آخر لقراءة العنونة، إذ تستعين بالعلامة السيميائية التي برزت عند استحضار العنونة الكلية لجدارية درويش تحت مبحث معنون بـ"جدارية درويش عنوانا للاستحالة" وهي تجعل منها مدخلا لرؤيتين: أولاهما" أن العنونة تقيم قطيعة مع إحالتها، وثانيهما أنها تتصف بالرمزية التي تحتاج إلى بعض تلطف في التأويل"[3]، وهذا ما تطلَّب تحليلًا سيميائيًا قائمًا في بعض جوانبه على الفضاء البصري الذي توحيه العنونة، والمؤلف من ثلاثة دوال هي: الجدارية، واسم الشاعر محمود درويش، والألوان الدالة على صفحة العنوان، ثم الانتقال بعد ذلك إلى محاولة الوصول إلى الأبعاد الدلالية التي تقدمها، ومن ثم فإن الوقفة تأمل أن توظّف مبادئ السيمياء لتمثل هذه القراءة، لكن ثمة مفارقات عدة تجعل الإجراء النقدي موزع البناء، فجوانب الفعل السيميائي لم تكن كافية لتمثل التفاعل الكلي بين طرح المنهج والبعد الإجرائي؛ لارتكاز القراءة على البعد التفسيري الذي جعل إحدى مرجعياته الفضاء غير النصي، فهو يبدأ مداخلته ببحث جدلية الوقت في بعض القصائد من خلال العنونة من مثل: قصيدة الوقت لأدونيس، وقصيدة بيروت

---

(1) الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل، دراسة في الشعر العربي الحديث، ص100.

(2) الجاحظ، عمرو بن بحر، الحيوان، تحقيق: عبدالسلام هارون، دار الكتاب العربي، بيروت، ط3، 1969م، الجزء3، ص131.

(3) قطوس، سيمياء العنوان، ص109.

لدرويش، ثم يعرّج على قراءة الجدارية مركزا الحديث حولها على علاقة العنونـــة بالنص الدرويشي ببعد سياقي واضح.

ولعل المدخل للقراءة قد تم استجابة لرؤيا المرجعيات غيـــر ا لواضـــحة؛ لأن " عنوان الاستحالة ليس له مرجعية واضحة، وإنما تبدو مرجعيته رمزيـــة تـــشف ولا تبين فكأن العنوان يقيم قطيعة مع إحالته، ولا يحتفظ منها سوى بمرجعيات الرمزيـــة المتحجبة والمتكتمة"[(1)]، غير أن هذا التمنع لقي استجابة تأويلية مقتـــضبة، إذ تبـــدو المرجعيات النصية مغ يبة على الرغم من وفرتها داخل النص، وانعكاســـها الفعـــال على العنونة، فالجدارية تخوض في أكثر من محور،تقتـــصر علـــى " تجربـــة درويش مع المرض ...، وتصاعد درجة انتباهه على شرف الموت، وخصوصية أن يخاطبه بهذه الشفافية، ويجري معه حوارا أو يستمهله[(2)].

إن هذا الخطاب يتمحور حول السياق العام الذي يمكن أن نطلق عليه مناســـبة القصيدة الذي -في ظني-وإن أضاء جانباً من الجدارية إلا أنه قاصر عن محورتها بذات الهدف، ذاك أن المعطيات النصية المنعكسة على العنونة ليس لها حضور فعلي سوى جانب يتمحور حول تحدي الموت، وهي تعاد في أكثر من قالب.

غير أن ما يحسب لهذه القراءة وصولها إلى نتتيجة مفادها انفتاح الرؤيا النصية في العنونة على أكثر من مجال، فهي لا تؤمن بأحادية الطرح، وإنما بانفتاح الفضاء الدلالي الذي يعلي من سلطة القارئ، وقد حصر هذا الأمر في دائـــرة التلقـــي فـــي مستواه الأول، انطلاقا من اتخاذ مقيـ اس البنية السطحية، والبنية العميقـــة المـــصورة بجدلية الحضور والغياب، وهو ما دعا إلى إثارة مجموعة مـــن التـــساؤلات حـــول النص فيما بعد، ذاك أن مستواه السيميائي يفرض مثل هذا الطرح، فاستجلاء علائق الحضور والغياب يتواصل في حدود الفهم الجزئي لقراءات ما بعد البنيوية التي تقوم على مفهوم الإرجاء لحضور الدال، ودحض الدلالة إلى حين، ومن ثم فإن "تحليل

---

(1) قطوس، سيمياء العنوان، ص107.

(2) المرجع نفسه، ص110.

الفعل الدال، ووضع المقولات النحوية نفسها موضـــع تـــساؤل ســـيعطي النتـــائج المرجوة"[1].

ولعل تباين فاعلية المنهج تظهر في مثل هذه الإشارات؛ إذ يبـــدو اســـتخدام المصطلح النقدي مغيبا، فليس من ظهـور معلن للبنية الـسطحية أو العميقـــة التـــي استقدمها من حقل النحو التوليدي من النقد البنيوي دون تفعيل أي إجـــراء لقـــراءة البنية، فهما يتشاكلان مع الحضور والغياب وكأنهما يمـــثلان مرجعيـــة واحـــدة لا تنفصل.

وإذا كانت هاتان القراءتان قد وظفتا بعد العنونة من منطلقات ســـيميائيـة فـــإن بعض القراءات تجاوزت هذه المنهجية إلى فعل الاحتكام إلى المعـــاني الـــسطحية، ونأت بنفسها عن بعد قراءة العنونة بوصفها دالا شعريا، مما سمح باقتضاب التأويل، والخروج إلى دائرة العمومية، وهو ما نلمسه في قراءة محمد الخلايلة[2] حين قـــدّم عنوان درويش (من روميات أبي فراس الحمداني) على أساس الظـــرف التـــاريخي الذي جمع بين درويش والحمداني، وقد جعلت القراءة من مراوغة اللغـــة مـــدخلا لمحاكمة النص، لكنها لم تستغل الجوانب السيميائية، بل تم توظيف جوانب ســـياقية وأسلوبية، وبقيت حدود القراءة تدور في حلقة الانعكاس.

3.1.2 سيمياء التناص وتكاملية المنهج:

العلاقة بين السيمياء والتناص وثيقة الصلة، انطلاقا من وحي الطرح الذي قدمه الاتجاه السيميائي من منظور دي سوسور من جهة العلاقة اللسانية للعلامة، وبيرس في تجاوزه لهذا المنطلق، وتوسيعه لهذا الإطار ليشمل الجانب غيـــر اللغـــوي مـــع الاستناد إلى أسس الفلسفة المنطقية؛ مما يعزز فكرة عدّ الأدب علامة ســـيميائية "أي

---

(1) كريسطيفا، علم النص، ص14.

(2) انظر: الخلايلة، مراوغة اللغة (قراءة في نماذج من ديوان لماذا تركـــت الحـــصان وحيـــداً لمحمود درويش).

أنه شكل آخر من أشكال النشاط الاجتماعي أو الثقافي، الأمر الذي يجعل تحليله بلغة علاماتية ممكنا"[1].

وفي كلا الطرحين تتجلى العلاقة، وتتواصل الإجراءات، إذ تسعى كريستيفا إلى عدّ العلاقة منبثقة من الارتبا ط الوثيق بين السيميائيات والبعد اللساني، فالنص وفق تعبيرها إنتاجية، وهو ما يعني "أنه ترحال للنصوص وتداخل نصي، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى "[2]، والتناص يشكل نظاما علاماتيا يقدم علاقات مفترضة بين طرفي عملية الإبداع، وأعني المبدع والمتلقي، والدور الملقى على المحلل هو أن "يبين درجة حجيتها ووظائفها المختلفة، والعلاقات فيما بينها داخل النسيج النصي"[3]، واستجابة لهذه المحددات تفاعلت حركة النقد في بعض النماذج النقدية العربية التي تلقت هذه التنظيرات لتقديم بعض القراءات للنص الدروي شي، إذ يفرد أحمد الزعبي في قراءته جزئية لدراسة التناص محددا حقوله، ومشيرا إلى بعض وظائفه، ومبينا وسائل استثماره ، انطلاقا من عمومية المصطلح، فهو لا يقصره على شكل بعينه، وإنما يبسطه ضمن متعلقات الماضي، وشمولية الحاضر، فهو يتضمن أبعادا أكثر وعيا عندما يشير إلى التناص التاريخي والديني والأسطوري والقصصي والأسلوبي [4]، فالهدف لم يكن يتوجه للبحث في استراتيجة التناص بخصوصياته، ومتعلقاته النصية بقدر ما كان تتبعا إشاريا لسيميائية المشهد الشعري في بعض نماذجه؛ وهو طرح ينسجم والحضور النقدي لهذا المصطلح انطلاقا من مجيء التناص من تفاعلات الاتجاه السيميائي والبنيوي كما جاء عند مؤسسيه.

والبارز في هذه الوقفة أن منطلق القراءة خضع لعموميات الاستراتيجية، فهو لا يدخل ضمن الفهم الخاص للمصطلح، وإن كان يتداخل معه في بعض الأحيان، فالتناص كما يرى في تحليله لقصيدة درويش "حجر كنعاني في البحر الميت" متنوع

---

(1) جفرسون وروبي، النظرية الأدبية المعاصرة، ص162.

(2) المرجع نفسه، ص21.

(3) مفتاح، محمد، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 1990م، ص89.

(4) انظر: الزعبي، الشاعر الغاضب محمود درويش دلالات اللغة وإشاراتها وإحالاتها، ص60.

ودال وموظف لتجسيد حالة نفسية أو موقف فكري أو بنية فنية أسلوبية "[1]، ومن هنا فإن الإشكالية تتجلى في طبيعة الخلط التصنيفي المتعلق بمرجعيات التناص الدينية والتاريخية والأسطورية، واللجوء إلى صيغة الدمج بينها من جانب، وماهية المصطلح النقدي من جانب آخر؛ لذا غلب على القراءة التصدي لجزيئات تناصية دون التوسع فيها، أو بناء أحكام خاصة بطبيعة هذا التناص وبنائيته وأبعاده الجمالية، مع ضرورة الإشارة إلى أن تركزها كان على تتبع البعد الدلالي، إذ بدا محور الخصوصية يتوارى خلف منطقها بلغة تفسيرية قد لا تصل في بعض أحايينها للغة النص الشعري بسهولة ويسر . ولعل أفضل ما يمثل هذا الواقع ما طرحه الزعبي حول قضية التناص اللغوي الأسلوبي في مقطع درويش الذي يقول فيه:

نامَتْ أَريحا تَحْتَ نَخْلَتِها القَديمَة، لَمْ أَجِدُ
أَحَداً يهُزُّ سَريرَها: هَدَأَتْ قَوافِلُهُم فنامي...
...قَتْلاي أَمْ رؤْياي تَطْلُعُ مِنْ مَنامي ؟
الأَنبياءُ جَميعُهُمْ أهْلي ، ولكنَّ السَّماءَ بَعيدَةٌ
عَنْ أَرضِها، وَأَنا بعيدٌ عَنْ كلامي...[2]

يتموضع هذا المقطع في جانب التمثيل على نموذج التناص الأسلوبي، وتفصل فيه القراءة بين الجانب المعنوي والأسلوبي غير أن طرحه يرتكز على جانب المعنى، وهو ما يمكن قبوله على أساس البعد السيميائي الإشاري، لكن توظيفه سيميائيا يظل أقل حيوية، إذ ليس من الضروري أن تتناص كلمة "يهز" مع الآية القرآنية {وهزي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطباً جنيا }[3]، فالاستدعاء قام على أبعاد الرؤيا، ولم يكن استدعاء نصيا مباشرا تحققه المفردة الشعرية التي لم تستدع النص بنائيا سواء بالمعنى المباشر أو المفارقة النصية، فهل هز النخلة هو الذي ضمن عملية الولادة، يقول الزعبي :"لكن نخلة أريحا، يرى الشاعر، ونخيل الوطن كله ظل

---

(1) الزعبي، الشاعر الغاضب محمود درويش دلالات اللغة وإشاراتها وإحالاتها، ص60.

(2) درويش، أحد عشر كوكباً، الأعمال الشعرية الكاملة، ص570.

(3) سورة مريم، الآية25.

ساكنا؛ لأنه لم يجد أحدا يهز ه، أو يحرك فيه ثورة الحياة والتحـــرر، فلـــم يحـدث النصر، ولم يتم المخاض والولادة "[1]. إذن هذا التعاطي احتكم إلى البعد الـــسيميائي الذي استدعى هذا النص الغائب بعلاقة الحضور السيميائي "يهز"، وقد جاءت بفعـــل الإطار العام المتمثل بطبيعة الرؤيا التي استحضرها القارىء بوصف ه منتجا للـــنص، وهو استحضار ممكن أن يجذبنا أيضا بمساعدة اللغة ذاتها، وأعني بـــذلك التـــشاكل الموحي بفعل الحركة الدائبة المضادة لسكون اللحظة، فأريحا القديمة "نائمة"، والقوافل بهذا الفعل هادئة، "والحركة المطلوبة تعكس ثنائية الـــسكون، بمعنـــى أن الحـــراك المأمول يحقق ذاته بالتفاعل اللغوي الذي يطلب الحركة تحت ظلال السكون، وهـــذا ما يدعو إلى الإيمان بفكرة "قيام العمل الأدبي بدوره الـــذي يمـــدنا فيـــه بالمعـــايير الخاصة لتحليله"[2]، وهو ما يجعلنا نقف عند خصوصية الشكل الفني، وطبيعة العمل الإبداعي الذي يمكن أن يلحظ في لحظة اللجوء إلى الـ تفسير النصي الذي يفرضـــه السياق الشعري بفعل التداخل النصي الذي يعد تداخلا ذاتيا، إذ إن الاقتران اللغـــوي داخل النسيج النصي يفرض الحضور الفعلي لطبيعة التداخل، فهزي تقترن بالفعـــل "لتسقط"، وهو استدعاء حاضر الوجود بحضور نموذج لغوي نلحظ التمايز المـــوحي فيه ضمن حضور أ كثر من كلمة من النص المقصود بين النموذج المقدم، والمقطـــع التالي على الرغم من بساطة الصورة المقدمة والمرتكزة على التوظيف المباشـــر، يقول درويش:

سألتك: هزّي بأجمل كفّ على الأرض

غصنَ الزمان!

لتسقط أوراق ماض وحاضرْ

ويولد في لمحة توأمان:

ملاك .. وشاعر!

ونعرف كيف يعود الرمادُ لهيباً

---

(1) الزعبي، الشاعر الغاضب محمود درويش دلالات اللغة وإشاراتها وإحالاتها، ص69.

(2) درويش، أحمد، الأسلوب والأسلوبية، مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه، فصول، المجلد الخامس، العدد الأول، 1984م، ص67.

إذا اعترفَ العاشقان![1]

وإذا كان النموذج السابق يمثل عمومية المعرفة بسيمياء التناص وتوظيفها فإن ما قدمه عبد السلام المساوي في قراءته لجدارية درويش يمثل بعدا آخر في التلقي، إذ يوظف التناص بوصفه علامة سيميائية في سياق النقد الموضوعاتي، فالنص جواز سفر تعبر من خلاله إلى العلاقة الخاصة بين الذات الشاعرة والخلود ضمن مجموعة من المعطيات التي تصوّر هذه العلاقة مرجّحة أنها تتمحور حول مسألة الوجودية، وقد استندت في ذلك إلى ثلاثية تمثلت بآراء درويش النقدية، والظرف التاريخي، أو ما يسمى بسياق النص ا لشعري، وبعض جوانب من المنهج السيميائي بعموميته مع عدم تقديم أي بعد نظري له، ذاك أنها حاولت المزج بين أكثر من منهج بحثا عن الوجه التعبيري والجمالي في مواءمة بين متطلبات النقد وآفاق النص جاعلة من البعد الموضوعاتي مقدمة لنقد تؤسس عليه الرؤيا، إذ يقول المساوي معقبا على شهادة درويش التي ساقها في بداية الدراسة:"ونستشف من هذه الشهادة حول القصيدة أن الشاعر كتبها في أجواء غلب فيها الإحساس بالموت مباشرة بعد خضوعه لعملية جراحية دقيقة في القلب، وهذا ما جعل الموت يلقي بظلاله الكثيفة على القصيدة[2].

ولعل هذا المنطلق يضي ء جانبا مهما من الفضاء النصي للجدارية التي تسعى القراءة لإثباته عن طريق اللغة إذا ما استبعدنا فكرة إيهام القارئ بالوجود الطارئ لظاهرة الموت، وهو أمر يحتاج إلى نقاش طويل، لأن موت درويش معلم من معالم الجدلية الفاعلة بين الذات والزمن، بل إنه خطاب خاص في نص جداريته ، فدرويش لم يقف عند مشهد قيامته الذاتية حسب، بل إنه تجاوزها لينسجم وذاته الكلية التي

---

(1) درويش، عاشق من فلسطين، الأعمال الشعرية الكاملة، ص63.

(2) المساوي، عبدالسلام، الموت من منظور الذات، قراءة جدارية محمود درويش، عالم الفكر العدد4، مجلد55، إبريل، 2007م، ص100.

طالما كان حالما بها، لأنّ الموت "نوع من الصيرورة يترافق مع الحياة في جدلية أرضية"[1].

وانطلاقاً من رؤيا تتلخص في عدّ الفن أهم إستراتيجية حربية للتنكيل بالموت وضعت القراءة نص الجدارية أمام إجراءات نقدية محددة ارتكزت على بعض محددات النقد السيميائي من مثل : استثمار المعجم الشعري الذي تم عبره رصد مفردات الموت، وتصنيفها دلاليا، واستغلال بعض التعارضات ليكون هذا الاستثمار أقرب للكشف والبحث والتأسيس مع عدم إغفال البعد التركيبي في إطار إثبات التمركز الموضوعاتي، ولعله بذلك يسعى لتحليل النص من خلال مبدئي التشاكل والتباين، انطلاقا من اتخاذ اللغة دالا ثريا على "حقول متنوعة تكتسب أبعادها من التقاطعات المعرفية والثقافية التي تحبل بها القصيدة"[2]، وهو منحى يجسد حالة الاستجابة المبدئية لبعد السيمياء التي تنظر للوحدات المعجمية على أساس أنها وحدات دلالية: أي أنها تفاعل من الكلمات، ولكن المطلوب في مثل هذه الحالة يتجاوز الوقوف على حدود المفردة، ويتناغم مع"عملية مركبة ومتعددة الجوانب تتم بين وحدات دلالية لتلك الوحدات المعجمية، والآثار الفريدة للدلالة التي تثيرها الوحدات المعجمية حين تتم إعادة وضعها في الفضاء المتداخل نصيا وتوزيعها داخل مختلف السياقات"[3].

بيد أن الإشكالية التي تبرز في هذا المجال تتمركز حول جدلية الفصل بين السياق بمفهومه النقدي المتعلق بالخارج النصي، والسياق بمفهومه البنيوي، وتتمركز حول توجه النقد إلى مقصديه المؤلف ومتابعتها بالوقوع في أسر الذاتية بعيدا عن موضوعية النص، وهو ما يجعل الانفصام بين بنية القراءة واضحة بينة تستمد تأثيراتها من النقد، فهي تجعل الممارسة النصية برهانا على المقولات السياقية، إذ تشير إلى ذلك من خلال القول :" إن تأكيدنا على حالة الموت الواقعية التي تحدث

---

(1) وازن، عبده، محمود درويش الغريب يقع على نفسه، قراءة في أعماله الجديدة، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط1، 2006م، ص93.

(2) المساوي، الموت من منظور الذات، قراءة جدارية محمود درويش، ص103.

(3) كريسطيفا، علم النص، ص79.

عنها درويش في رسالته لا يعني أننا نطمـئن كـل الاطمئنـان إلـى مثـل هـذه الموضوعات التي تقترب من تخوم الميتافيزيقيا ، ولكن لأن هذه الحالـة بالـذات تشكل عنصرا مساعدا في فهم تجليات الموت كما تشكلت في وعيه وذهنه لتنتقل فيما بعد إلى التحقق الشعري"[1].

ومن هنا نلحظ أن الخطوات النقدية مفتقرة إلى اسـتثمار المـصطلح النقـدي السيميائي ببعده البنيوي، إذ تمزج القراءة هذه المـصطلحات، وتوظـف بعـضها لأغراض التطابق المعلن دون إبرازها، فاستعمال مصطلحين مـن مثـل : الـسياق والتجاور في أثناء التحليل غير واضح المعالم، وبخاصة إذا ما تم تعميمها، فالسياق ومنطق التجاور كما ترى القراءة من خلال تحليل مفردات الموت "يدفعان بتلـك المفردات إلى درجة معينة من الاحتقان المعنوي، فيسفر الأمر عن مدلولات أخرى تتفاوت مستوياتها في التقاطع بين حدي الحياة والموت "[2]، يضاف إلى ذلك المـزج بين السيميائية والأسلوبية من خلال إشاراتها إلى ما تقدمـه الظـواهر الأسـلوبية المتعلقة باستخدام أسلوب الأمر والنهي، وتمحور الدلالة، وجعلها محصورة في ذات الدلالة الإيحائية دون بسطها في بعدها السيميائي الذي يبحثها في إطارها اللـساني، ولعل هذه الإجراءات تشكل إشعاعا خاصا تحاول القبض عليه عبر ملتقـى واحـد يتمثل في البعد المضموني للموضوع الشعري الذي تفترضه مسبقا.

أما إشكالية فهم التناص، أو ما أسمته القراءة (الذات المحتمية بذاكرتها) فيبـرز عند طرحها لمجموعة العوامل التي ساعدت درويش على اختـراق كـل الأزمنـة ليحن نحت زمنه الخاص، أو ليعرف كيف يضع ذاته لاختبار موتها "[3]، وهي بذلك تبسط فاعلية التناص في بعدها العام، إذ تحدد التناص بمفهوميه : العام والخاص وفق تلقيهما من النقد الغربي، وضمن البعد الإشاري، فـالنص المـستدعى كمـا يعبـر المساوي أضحى من المسلمات المعنوية الإنسانية أي باعتباره ملكـا مـشاعا بـين

---

(1) المساوي، الموت من منظور الذات، قراءة جدارية محمود درويش، ص105.

(2) المرجع نفسه، ص105.

(3) المرجع نفسه، ص110.

الجميع، وهو النص المفكر فيه، أو الذي يتغيا الشاعر استدعاءه عن سبق إصـــرار وترصد ليلقي بكثافته الجمالية والدلالية على القصيدة"[1].

إذن، التناص يتقاطع بمفهوميه نظريا ويحضر بمستوى واحد مع خلط واضـــح في تصوره الذي يجعل من النص الغائب مرجعية يتم السعي للبحث فـــي طبيعتهـــا دون بلورة فعلية للأبعاد العلاماتية متتبعة الأبعاد الجمالية والدلالية علـــى مـــستوى التلقي في سياقه العام من خلال الاكتفاء بالبحث عن المرجعيات، وإبـــراز الأبعـــاد المضمونية، ولعل نظرة مبسطة لفعل الإجراء النقدي تنبئ عن مدى سطحية الطرح في جانب المنهج، فهو لا يتعدى البحث عن مرجعيات النصوص بعيدا عن التحليـــل السيميائي الذي يخضع لمنطق العلامة وتفاعلها ومبناها الخاص بالفعل التركيبي، وما تثيره تبايناتها من إشكاليات تأويلية.

ولعل أقرب الأمثلة على هذا التوجه ما جاء من حـــديث فـــي بـــاب التنـــاص الأشوري الذي تستحضر القراءة فيه مجموعة من الأساطير التـــي تعكـــس طبيعـــة الصراع في مواجهة الموت، متطرقة إلى أسطورة "جلجامش" التي عدتها قناعا لكل من يفكر بموته فـــ "صوت الشاعر يتلبس بصوت جلجامش فلا يبقى مجال للتفرقـــة بين الصوتين"[2]. وفي ظني أن القراءة لم تكن تعني القناع بمفهومه النقـــدي مـــن جانب، لأن القصيدة لا تشكل نصا قناعيا، أما في الجانب الأخر فإنها لا تتبع بنائيـــة التناص بقدر ما تركز على أبعاده المضمونية، إذ توسّع من مفهومه ليشمل الرمـــز والإشارة غير اللغوية، على الرغم من أنها أقامت حوارية محملة بالأبعـــاد الذاتيـــة؛ مما يعزز من فاعلية القراءة الإنتاجية التي تحـــث الخطـــا نحـــو اكتـــشاف الـــذات الدرويشية على أسس المعالم الفنية المرتكزة على النص بالدرجة الأولى.

أما بصدد الحديث عن التناص الديني وآليات استثماره، فتشير إلى المخـــزون الديني الذي بنى عليه المبدع رؤياه، وتقترب أكثر من طبيعـــة التـــصنيف البنـــائي للتناص عند إشارتها إلى الكيفية التوظيفية له حاصرة إياه في مجموعة من الأشكال التي يمكن إعادة تصنيفها بشكل أكثر اختصارا إلا أنها اختارت التزاوج النقدي بين

---

(1) المساوي، الموت من منظور الذات، قراءة جدارية محمود درويش، ص109.

(2) المرجع نفسه، ص113.

ما جاءت به كرستيفا وما جاء به النقد العربي في محاولة لفــرض التوأمــة، فهــي تستعمل الاصطلاحاتالبلاغية من مثل :التضمين أو الاقتباس، وهي مواءمة قائمــة على التعامل مع التناص على أنه جزء أساسي من أسلوب المؤلــف؛ لــذلك تكثــر الاصطلاحات الأسلوبية من مثل: (الملمح الفني، والبعد الجمالي) وغيرها.

بيد أن أهم إشكالية برزت في هذه القراءة هي تقسيم النص، وتجزيء وحداتــه، ومن ثم البحث في هذه الجزئيات بعيدا عن علائقها المتعددة، فــالنص فــي بعــده السيميائي يتشكل من مجموعة من الدوال المتضافرة والمتواصلة فيما بينها للوصول إلى غائية العلامة، أو ما أسماه بيرس بالمؤول، وهو ما أدى في بعض الأحيان إلى استناد التأويل لفضاء المضمون بعيدا عن ذات العلامة، ولعل من النماذج الدالة مــا قدمه المساوي قي تحليله لمقطوعة درويش التي يقول فيها:

......جئتُ قُبَيْل ميعادي
فلم يَظهَرْ ملاكٌ واحدٌ ليقول لي:
"ماذا فعلتَ، هناك، في الدنيا؟"
ولم أَسمع هُتَافَ الطيِّبينَ، ولا
أَنينَ الخاطئينَ، أَنا وحيدٌ في البياض،
أَنا وحيدُ...
لا شيء يُوجِعُني على باب القيامةِ.
لا الزمانُ ولا العواطفُ.لا
أُحِسُّ بخفَّةِ الأشياء أَو ثِقَلِ
الهواجس. لم أَجد أحداً لأسأل:
أَين "أَيْني" الآن؟ أين مدينةُ
الموتى، وأَين أَنا؟ فلا عَدَمٌ
هنا في اللاهنا... في اللا زمان،
ولا وجُود[1]

---

(1) درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، جدارية محمود درويش، ص709.

إن التحليل الذي يجري عليه مسار التفاعل يتلخص في :"أن التناص في هذا المقام يدحض المناص الديني من أجل إقامة بناء متخيل مكانه "[1]؛ ذاك أن استثمار الرؤيا يأتي من خلال اشتمالها على فكرة حضور أمرين : المسلمات الدينية بانتقال النفس إلى العالم الأبدي، والجزاء وتخيل النفس لهذا العالم، والدحض يعني بأبسط إجراءاته إبطال الآخر، والبعد النصي لم يشر إلى مثل هذه العلاقة القائمة على التفنيد، وإنما هو استثمار متخيل لعالم جديد حاكى فيه الموروث وسط ظرف لا يفرض سطوته لتشكيل العالم الخاص بقدر ما هو نقطة ارتكاز للعبور إلى أفق اللحظة، وتوظيفها في بعد البناء الجمعي، إنها مفارقة اللحظة المبنية على استثمار عنصر اللون الذي ألح عليه درويش بوصفه علامة سيميائية تتواصل مكونة دالا ثريا يحمل مدلول اللحظة، وهنا ينتفي وجود النص، ويحضر الأثر في فعل المسلمات الغيبية التي يستحضرها المبدع من الحقل الديني، وفي ظني أن البعد الصوفي هو أكثر حضورا، فتجليات البياض أكثر غورا في إشارتها، وهي علامة سيميائية يمكن أن تعضد إشارات التناص التي تم استثمارها؛ ذاك أن النصين يتشكلان من تفاعل قائم على صورة متخيلة.

ونحن وإن كنا لا ننكر جريان بعض الأحكام في مثل هذا المنحى التأويلي إلا أننا نفترض أن مجيئها المرتكز على العلامة الدالة كان منقوصاً، وأنه ارتكز على المعنى الظاهر الذي أوحى بوجود القيامة الذاتية لدرويش، وهو الأمر الذي لم يتواصل بعد ذلك في مجمل التحليلات التي استكنهت طبيعة الموت في الجدارية، فالتصور قام على أساس الخلفية المعرفية في الجانب الديني الذي تعضده واقعية بعض المشاهد، ومن ثم فقد بقي الإشكال النصي قائما؛ ذاك أن قيام الواقع الجديد على أنقاض سالفة لم يقدم مستوى جديدا في ذات الدحض.

والواقع أن مثل هذا الاهتمام المضموني في أحايين كثيرة كان سببا لاضطرار القراءة إلى تأويلات قد تقترب أو تبتعد في أحايين أخرى في الانسجام والبعد النصي على الرغم من قبول مثل هذه التأويلات في ما يمكن تسميته بالبنية السطحية التي

---

(1) المساوي، الموت من منظور الذات، قراءة جدارية محمود درويش، ص117.

تستمد حضورها أحيانا من الواقع الخارجي، أو من المعنى الأولي الذي يتبادر لذهن المتلقي، ولعلنا نقف في ذلك على تأويل القراءة لنص درويش الذي يقول فيه:

أَتأذن لي بأن اختار مقـــــهىً عند
بـــاب البحـــر؟- لا ....لا تَقــْتَرِبْ
يا ابنَ الخطيئةِ، يا ابـــن آدم مـــن
حدود الله ! لم تُولَدْ لتســـأل، بـــل
لتعمل...[1]

إن الرجوع إلى الفقرة الشعرية السابقة وفق رأي القراءة يفيد التصور القائل"إن إنتاج الخطيئة بطريقة معاصرة نجد أنها تحافظ على الآية القرآنية {**ولا تقربا هـــذه الشجرة** }[2] بتحوير بسيط " ولا تقرب يا ابن الخطيئة، يا ابن آدم/ من حدود الله) أما معادل الشجرة المعرفة عند درويش، فهو مقهى عند باب البحر"[3].

ولعل محاورة هذا التأويل تتطلب معرفة جيدة لمرجعيات سيميائية تحدد معالم " المقهى" و"باب البحر" والصلة بينهما وبين التحدي الذي يفرض في الحواريـــة بـــين الشاعر والموت، وما تعززه من مفارقات متعلقة برمزية الشجرة وبتمثلهـــا لفعـــل العصيان، وعلاقته بالمقهى الذي لا شك أن لتحديد مكانه مـــدلولا يحـــاول الـــنص تقديمه، إذ ليس كل استعمال لغوي يمكن أن يقدّم فضاءً تأويليـــا يـــدعم المـــستوى المضموني المستند إلى المعنى الظاهر للنص، فلماذا استعاض درويش عن الشجرة مقهى خلف البحر؟؛ ولماذا ذكر عبارة حدود الله التي تعرف ضمنيا من خلال ذكـــر آدم أنها الشجرة؟ وهل يحمل المقهى نفس الدلالة في ذاته، أم أن درويش استخدم هذا الأمر بمعنى معاكس يخدم عمومية الرؤيا القرآنية ولا يخصصها؟.

أما الموقف الآخر فيأتي من وقوف القراءة على المقطوعة التالية:

مثلما سار المسيحُ على البحيرةِ،
سرتُ في رؤيايَ. لكنِّي نزلتُ عن

---

(1) درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، جدارية محمود درويش، ص728-729.

(2) سورة البقرة، الآية35.

(3) المساوي، الموت من منظور الذات، قراءة جدارية محمود درويش، ص119.

الصليب لأنني أخشى العُلُوَّ ، ولا
أُبشِّرُ بالقيامةِ. لم أُغيِّرْ غيرَ
إيقاعي لأَسمَعَ صوتَ قلبي واضحاً[1]

يأتي هذا المقطع في سياق التناص الديني ومن منظور يجعل الذات في مواجهة الموت بفعل مماثل، لكن ما قدم من تأويل حوله يمهد لانفتاح دلالة أخرى، فـالقراءة واتساقا مع الاستدلال على ما ذهبت إليه تقرّر أنّ "الذات تختار النزول عن الصليب والانشغال بإيقاع القلب؛ لأنها غير راغبة في موت تجهل كنهه "[2]، وقد يصادف المتلقي في تأويل هذا النموذج إشكالية متعلقة بانزياح لحظة التموضع، فموت المسيح حياة لدينه ولرؤيته، وقد أكد درويش في خطابه الشعري تفاعلات هذا التصور، وغدا أهزوجته المفضلة إعلانا للتحدي، وانسجاما مع معطيات عدة تجاذبها التصريح والتلميح، وهنا يمكن إثارة تساؤلات حول هذا الانزياح الذي جعل درويش يتخلى عن أداء الدور، وينكفئ على الذات، وما إن كان هذا الانكفاء فرديا آم فلسطينيا؟ أم أن هناك اضطرابا خلا قا في تلقي النص ضمن هذه الرؤيا وبخاصة أن هذا التأويل قد لا يتفق مع ما ورد في بداية القراءة التي صرّحت بالقول"إن الشاعر مؤمن بأن ما خطته أصابع الأسلاف وظل منقوشا على الجدران لهو دليل على خلود أصحابها وعلى انهدام الموت أمامه "[3]، بمعنى أن التحدي يضمن فعل الاستقواء لا التخلي عن الدور، وهذا ما جعل القراءة تذهب إلى تأويل آخر تحصره في الاختيار الشعري والفني الذي آثره درويش وحدوده مغادرة الموضوعات السياسية ....والالتفات إلى الذات التي ظلت طوال عمره الشعري مرهونة بما هو جماعي .." ويأتي الإقرار التأويلي بالقول "لقد تعب الشاعر من الصلب وأنهكه الموت الجماعي وقد حان الوقت لكي يلتفت إلى شؤون ذاته"[4].

---

(1) درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، جدارية محمود درويش، ص741.

(2) المساوي، الموت من منظور الذات، قراءة جدارية محمود درويش، ص120.

(3) المرجع نفسه، ص110.

(4) المرجع نفسه، ص115.

إن لحظة الانكفاء على الذات التي أشار إليها بعض الباحثين قد تتمثل في خطاب شعري أوسع تصورا من الارتكاز على هذه الأبيات الشعرية؛ لأن مرحلة العــودة إلى الذات تحمل معالم قد لا يـ قدمها هذا الموقف المختزل وبخاصة في ظل حــضور المشهد النصي الذي يرتكز على الصوت الجمعي في إثبات حقيقة الوجود.

2.2 إستراتيجية التناص:

يمثل التناص إحدى الاستراتيجيات الفاعلة التي بسطت حضورها على الــساحة الأدبية والنقدية ضمن منحيين يكمن الأول في عدّها أداة لتخصيب النص الــشعري بكل تجلياته وإبداعاته، ويبرز الثاني من جهة استثمارها إستراتيجية نقديــة للكــشف والبحث والتأسيس لهذا الخطاب، وبين المنحيين تكمن ثنائية العمــق أو المباشــرة، ومدى الارتكاز على الفهم الفاعل لآلية تعددت طرق التخــصيب فيهــا مــن قبــل المبدعين، وتنوع فعل استثمارها لدى النقاد.

والواقع أن التناص تداخل يشير إلى مبدأ التعالق مع النص من خــلال علائــق الحضور؛ ذاك أنه " نصوص تتم صناعتها عبر امتصاص، وفي نفس الآن عبر هدم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصيا "[(1)]، وهو فهم استطاعت كريستيفا بلورته بعد اقتناصها لحوارية باختين الذي حاول أن يؤسس لفاعلية الحوارية النصية أثنــاء دراسته لأعمال راسين دون تحديد لإطار المصطلح، أو تقعيد له، وكانــت وقفتهــا مرتكزة على بلورة المصطلح، وتحديد طبيعته النقديــة بتقــديم النمــاذج، وتحديــد الأشكال، فجاء المفهوم في جانب النصوص مفعلا؛ ذاك أن الامتــصاص يــشترط حضور النص الأصلي ضمن علاقات تتخذ أشكالا متعددة، "فالنص الشعري ينــتج داخل الحركة المعقدة لإثبات ونفي متزامنين لنص آخر "[(2)]، وهو ما أكــده جيــرار

---

(1) كريسطيفا، علم النص، ص79.

(2) المرجع نفسه، ص79.

جينيت حين ناقش مفهوم التعالي النصي الذي حصره في التداخل معرّفا إياه على أنه "التواجد اللغوي سواء أكان نسبيا أم كاملا أم ناقصا لنص في نص آخر"[1].

ولقد شهدت المراحل النقدية للمصطلح تباينات عدة تمركزت حول تعميمه، أو اقتضابه، ذاك أن بعضهم قد وسّع من دائرة النص المرجعي، وبعضهم قد قصرها على نصوص محددة بذاتها، فشهد المصطلح تطورات عدة في مختلف المراحل التي مر بها، وكان أبرزها إستراتيجية التفكيك التي قامت على أساس تعدد المدلول وفق قاعدة الهدم.

إن استلهام الماضي بمحتوياته المختلفة، وميادينه الممتدة يقدم للمبدع زادا لاستشراف خطاب شعري يكشف عن الفنية والقدرة على تطويع الماضي حقلا غنيا لتوجيه هذا الخطاب، ومن ثم فإنه ينبغي أن يكشف عن خصوصية ما في عملية الإبداع مرتهنة بأفقها الثاني الممتد لفاعلية عملية التلقي الواعي لهذه الأشكال التي ينهض الفعل بالكشف عن جوانب تنوعها وتعددها، فالامتصاص والتحوير يفضيان إلى التعالقية التي تأخذ وظائف متعددة قد تكون تواصلية، أو تأثيرية، أو جمالية، أو أي وظيفة أخرى قد يعلنها النص أو يضمرها، وتستمد حضورها من طبيعة التشكيل النصي، إذ يمكن أن تخضع " للعلاقة الاعتباطية المرتكزة على ذاكرة المتلقي، أو أن تكون واجبا يوجه المتلقي نحو مظانه"[2].

والواقع أننا نطمح في هذا الإطار إلى عرض التجليات الخاصة بصورة التناص في جانب الخطاب النقدي للنص الشعري الدرويشي الذي ارتكز على هذه الخصوصية في تحليل النصوص، وبلورة جوانب تفردها، وتفعيل دور المتلقي في تحديد قيمتها، وتفاعلا مع رؤى ثقافية لا زالت تحث الخطا نحو التأسيس لعالمية الطرح النقدي، وتواصل السير في سبيل خلق التمازج الذي يوائم بين حتمية التطور، وحفريات المعارف.

---

(1) جينيت، جيرار مدخل لجامع النص، ترجمة : عبدالرحمن أيوب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 1986م، ص90.

(2) مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1992م، ص131.

وفي هذا الجانب يمكن الإشارة إلى بعض الإشكاليات التي تتجلى في صور التباين النقدي الغربي والعربي معا في تلقي هذه الجزئية؛ استجابة لطبيعة الدور الإجرائي الذي توزع بين الاتجاه البنيوي وما بعده، والفهم المتباين للدور الذي يقدمه، بل وطبيعة التفاعل النقدي بين النص ومتلقيه، وقد أسهم هذا التباين بوجود الاختلاف الحاصل بمجيء الفهم النقدي بسطحيته وعمقه، وبنصيته وسياقه، فجاءت وجهة القراءات النقدية تحت سلطة التراث تارة، وتحت سلطة الحداثة تارة أخرى، فاتجهت إلى وجهتين : تبنت إحداهما إشارات عابرة إلى حقول التراث، وطبيعة تلقيه من قبل المبدع وتوظيفه، وأخرى كانت أكثر منهجية في تحديد المصطلح وآلياته وتصنيفاته المتعددة؛ لذا لا غرابة أن نجد أن التمركز في بعض الأحيان يصدر من سلطة الواقع الثقافي الذي يفرض الاستجابة لفعل التوظيف، ومن هنا ظهر الواقع النقدي مؤكِّدا مسألة التأثر والتأثير، والوظيفة التي تؤديها، دون التقعيد النقدي المرتكز على آليته الحداثية، وإنما في حدود النقد الجمالي، فمسألة الماضي التراثي وتجلياته في الخطاب الشعري منبع ثري للتصوير الغني بأشكال الجمال والتعبير عن الرؤى الخاصة بالعالم، وهي حقل "لمحاكاة الحاضر، وفضح أساليبه"[1].

ومن هنا نلحظ التباينات العديدة في التسميات التي خاضت في هذه الظاهرة، إذ بدا الخلط في المصطلح النقدي واضح المعالم لخضوعه لمسميات عاكسة لهذا التنوع من مثل : الاستدعاء، أو الأثر، أو التفاعل النصي، أو التناص، وهو ما يعكس جدلية التباين الثقافي في إطار الحداثة، وهناك اتجاهات أخرى تجاهلت هذا البعد الاصطلاحي، ووقفت مع نص درويش بمسميات أخرى من مثل : التضمين والاقتباس[2].

---

(1) انظر: عباس، إحسان، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق عمان، ط 3، 2001م، ص115.

(2) انظر: عبدالعزيز، أحمد، أثر فديريكو جارثيا لوركا في الأدب العربي المعاصر، مجلة فصول، المجلد الثالث، العدد الرابع، 1983م؛ وانظر: أبو هشهش، إبراهيم، المكون التناصي في الصورة الشعرية عندمحمود درويش، من كتاب : زيتونة المنفى دراسات في شعر محمود درويش، ص173.

ولقد أسهم هذا التعدد في بروز اتجاه يسعى لتحديد المصطلح، وضبط جـذوره، وبيان وظيفته، وإيجاد التقسيمات المستوحاة من تفاعليته النـصية، إذ تكـاد حقولـه تنحصر في الجانب التاريخي والديني والثقافي، وعرضه يخضع للمباشرة أو عدمها، وتجلياته وخصوصيته تكمن في قدرة التلقي على الخوض في أعماق النص لإنتاجه، وقد آثرت أن أتوقف عند بعض النماذج التي تناولت النص الشعري الدرويشي وفقا لبعض التوجهات النقدية في ذات السياق.

1.2.2 التناص الديني:

أدرك درويش معنى اتصاله بالثقافة الدينية، ووعى مقدار الحاجـة إليهـا فـي تشكيل النص وإبداعه، بل إنها غدت ركيزة أساسية للتعبير عن الرؤيـا، وتحميـل الخطاب أبعادا ذات مرجعيات مختلفة، خضعت لتحولات إبداعية في جوانب التشكيل الشعري، وأضحت مادة أساسية لتشكيل البنية الدلالية، وصياغة الخطاب، وغـدت دالا فاعلا يوجه المتلقي إلى مظان قد تفقد في كثير من الأحيان صفة التحديد متحولة إلى قوة تتجاوز فكرة التوظيف المباشر إلى وظائف أخرى تحمـل سـمات العمـق والإيحاء والتحول.

هذه الأبعاد بكليتها لفتت الأنظار لصياغة خطاب نقدي ضمن توجه الكشف عن مدى فاعلية التناص الديني في تشكيل النّص، وتوجيه الخطاب، وهو ما يضعنا أمام تباينات ليس أمر تحديدها بالأمر السهل؛ ذاك أننا نناقش قراءات عكست حالة التباين الذي تعدد في الساحة النقدية في جانب المصطلح والإجراء، وهي سمات تعددت بين المباشرة والسطحية إلى العمق، وبين وظيفة الكشف المباشر إلى حالة الكشف العميق عن البنى، ومعمارية النص.

فحين نستعرض بعض القراءات النقديةفـي هـذا الاتجـاه نجـدها تتجاهـل المصطلح، وتخوض في البنية الموضوعاتية [1]، وتجعل من هـذا الـرابط قـضية

(1) انظر:عصفور، مزامير الثائر الهارب : محمود درويش وأزمة الـشاعر الفلـسطيني، مـن كتاب زيتونة المنفى، دراسات في شعر محمود درويش.

أساسية؛ لذا تبحث عن الرؤيا دونما تحديد للفاعلية النصية، أو حتى نظام العلاقــات التي تربط بين النصين، وتكتفي بعضها بالإشارات العابرة لاستلهام النص المناص.

غير أننا وفي مقابل هذه الممارسات نقف على نماذج صاغت خطابهــا النقــدي في ظل هذه الإستراتيجية ، فحين تقرأ سحر سامي[1] نصوص درويش ترصد حقــلا محدد المرجعيات من حيث الموضوع العام لا النص المرجعي بشكل خاص، فهــي تكشف عن حدود الممارسات النقدية، وفاعليتها في تحديد ماهية الخطاب الــشعري ضمن استثمار النصوص المتعددة التي وجد فيها درويش ثراءً وعمقاً يحققان لشعره رافداً متعدد الأفاق، ومتنوع المرجعيات، في تشكيل ذائقته الشعرية.

وتكشف القراءة عن مواطن التناص المكونة للنص الــشعري مــستعينة بهــذه الإستراتيجية التي تحاول أن تبسط أبعادها، ولم تظهر معالمه الكلية لغياب الأبعــاد التفصيلية لطبيعة المنهج، والخروج إلى محددات سياقية تتجاوز الإطار اللغوي، فهي ترتكز على عرض نماذج لصور التناص الديني مستجلية طبيعته من خلال النموذج النصي الذي وردت فيه مشيرة إلى الكيفية التي تحكم الاستعمال بإشارات لا تنم عن عمق نقدي، إذ بدا مشهد الخطاب الشعري متباينا في استثماره للطبيعــة التناصــية، وأخذت ديناميته تتفاعل كلما دخل الشعر مرحلة جديدة، وتبدو الوقفة محددة بالإطار العام للمصطلح دون الغوص في بنيته الخاصة، فالصورة العامــة مغلّفــة بــسلطة البحث عن المعنى بجانب الإشارات المبسطة لأسلوب التوظيف مع تباين واضح في عرض التناص القرآني، أو تناص الأثر سواء أكان ذلك في الحديث الــشريف، أو القول، أو الشخصية مع التراث التوراتي، إذ يبدو التحليل أكثــر عمقــا، وألــصق بالنص[2].

والواضح أن القراءة لا تبحث عن طبيعة النص المرجعي، وكيفية تحقيقه للخلق الفني على أساس الوظيفة التي يؤديها هذا النص في الخطاب الجديد إذا ما ذهبنا إلى أن العلاقة تقوم على أحد أشكال الاستثمار التي حددتها كريستيفا ومن جاء بعدها من

---

(1) انظر: ساميسحر، التناص الديني في شعر محمود درويش، من كتاب : محمــود درويــش المختلف الحقيقي، دار الشروق، عمان، ط1، 1999م، ص79.

(2) سامي، التناص الديني في شعر محمود درويش، ص80.

النقاد، إذ إنّ التناص بمفهومه المتداول يعبّر عن قيام علاقة تتعدد صورها بين النص المرجعي والنص الإبداعي، وهو ما يبدو غائبا استنادا لفعل اقتفاء الأبعاد الإشارية التي يستند إليها الـ مبدع في تشكيل منظومته الشعرية، وهو ما يدخل القراءة ضمن الاستجابة لمقولة النص الغائب التي يتم فيها "استحضار الرموز والدلالات والإشارات التي تستنبط من النص الحاضر؛ لإعادة بنائه وتركيبه، وبالتالي فهمه على أفضل شكل ممكن"(1).

والملحوظ أنّ هذا التداخل قد أفضى في بعض المواضع إلى استحضار بعض التأويلات التي تستند إلى ظاهر النص، ولا تستهدف بنيته، وتبدي سطحية الفهم النقدي له، ففي المقطع الآتي نقف على نموذج يمثل هذه السطحية التي تجلت في تحليلها للمقطع الشعري الذي يقول فيه درويش:

وطني!
هل تأخذنَّ يدي!فسبحان الذي
يحمي غريبا من مذلِّة (2)

هنا يبدو النص المرجعيي الذي قدمته القراءة غير قطعي الثبوت، فصيغته الواردة في السياق غير محددة المعالم سوى في جانب اللفظة التي لا تشي بالعلاقة التي تبحث عنها القراءة، وقد وضعت النص المرجعي المتمثل بالآية الكريمة من سورة يس {فَسُبْحَانَ الَّذِيْ بِيَدِهِ مَلَكُوتُ كُلِّ شَيءٍ وَإِلَيْهِ تُرْجَعُوْنَ}(3) مناصا، وهي لا تعدو أن تكون استعمالا عاديا لا يأخذ أي بعد ديناميكي، بل تكشف عن مدى السطحية التي يقوم عليها الإجراء، إذ لا يمكن أن نعدّ استحضار النص - دون بلورة أبعاده - فعلا إبداعيا بالصورة التي قدّم فيها التناص؛ ذاك أن قراءة الأبيات بعد ذلك تحاصر منفذ السطحية التي مُنِي بها التحليل؛ انطلاقا من أن فعل التناص لا يتوقف عند فعل الإشارات العابرة، فهو كما يؤكده مالارمي حوارية تجسد حالة من الوعي اللغوي

---

(1) الزعبي، أحمد،النص الغائب نظرياً وتطبيقياً، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، ط2، 2000م، ص9.

(2) درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، آخر الليل، ص110.

(3) سورة يس، الآية83.

الذي يحمل بذور التفاعل، "فالكلمات باعتبارها مكتفية بذاتها إلى درجة لا تقبل معها انطباع الخارج فيها تنعكس الواحدة على الأخرى حتى لتبدو كما لو أنهـا لا تملـك لونها الخاص، وليست سوى انتقالات في سلم الكلام "[1]، ومن ثم فإنـه لـيس كـل استعمال لغوي معين يُعدَ تناصا دون وجود إشارات دلالية خاصة توحي بـذلك وإلا أصبحت كل لفظة في اللغة تناصا مع لفظة أخرى.

ولعل ما يمكن الإشارة إليه في هذا الصدد يتمحور حـول عمليـة الإخـضاع لمنظومة التطور الزمني دون حضور ضابط محدد لفاعلية التناص، وهو ما تشي به بعض التعميمات التي تستند إلى رؤيا المناص العامة كما في الإشارة إلـى تنـاص سورة يوسف في ديوان أحد عشر كوكبا، إذ لا تتحدد العلاقة بعمومية الرؤيا، بـل بخصوصية التفصيل التي تتعاقب في النص الشعري ببناء دينامكي يوظف جزئيـة غير قليلة من فاعلية المناص، لكنّ القراءة لم تفصح عن هـذه التجليـات مكتفيـة بالإطار العام الذي لم يقدّم صورة فاعلة عن هذه الطبيعة[2].

ويبدو أنّ الانفتاح على الصورة العامة للمناص أسهم بخلق تعميمات امتدت على مساحة غير قليلة من القراءة، ولعل النموذج الثاني الذي سنتناوله يبرز مثـل هـذا المزلق النقدي، فهي تقول بصدد تعليقها على التناص مع حديث أو قول مأثور "تكثر في أرجاء النص الدرويشي ا لإحالات إلى الخطاب الديني، والتفاعل معه من خـلال إقامة جدل مع بعض الأقوال المأثورة للرسول صلى الله عليه وسـلم، أو الأقـوال الشائعة والمأثورة في الكيان اللغوي الإسلامي ..وإذا كانت هذه الأقـوال والتنـاص معها يتزايد في التعامل مع النصوص الأخرى خاصة الإنجيل إلا أنها ترتبط بـروح الإسلام بعمق" [3]، وقد جاء هذا التصور في حضرة الحديث عن التناص الحاصـل في قول درويش:

---

(1) كريسطيفا، علم النص، ص80. نقلاً عن:
mallarme,letter a fr ,coppee,5decembre 1866,dans propos sur la poesie, mona-co,ed, du Rocher,1946,p.75.

(2) سامي، التناص الديني في شعر محمود درويش، ص80.

(3) المرجع نفسه، ص81.

يا أهلَ لبنانَ...الوداعا

شكراً لكُلِّ شجيرةٍ حَمَلَتْ دمي

لتضيءَ للفقراءِ عيدَ الخبز،

أو لتضيَء للمحتلِّ وجهي كي يرى وجهي

اليوم أكملتُ الرسالةَ فانشروني، إن أردتم ، في القبائلِ توبةً.

أو ذكرياتٍ

أو شراعا.

اليوم أكملتُ الرسالةَ فيكُمُ

حملتُ روحي فوق أيديكم فراشاتٍ

وموتاي اندفاعاً(1)

هنا يمكن القول :إن (درويش قد)لجأ في مقطعه الشعري إلى مصدرين للتناص : المصدر القرآني، والتراث المسيحي، القرآن في : (يا أهل لبنان الوداعا / اليوم أكملت الرسالة)والتراث المسيحي في قوله :(لكل شجرة حملت دمي لتضيء للفقراء عيد الخبز)في هذا الصدد تبرز إشكالية التعميم في منحيين مهمين : يتجلى أولاهما في المزج الحاصل في طبيعة المناص الذي جعلته ضمن حقلين دينيين هما الحقل الإسلامي والإنجيل مع طغيان للبعد الأول، استنادا لما أسمته المواقف الفاصلة في التاريخ الإسلامي(2)، وهو تعميم قد لا ينسجم والطرح النصي الذي نفترض قيامه على حوارية مشهدية تتداخل فيها الأصوات، ويستوجب ذلك معاينتها وفقا لهذا المبدأ الذي نادى بها تودوروف على أساس السيميائية التي تضمن التآلف بين الأبعاد الإشارية، ومن ثمّ الوصول إلى المدلول الذي يعني وفق التداخل النصي حضور الدينامية المتمثلة بانفتاح الدلالة على أكثر من احتمال، وهو ما يمنح النص مزيدا من الفاعلية والعمق بدل التسطيح والتقييد الذي بني في أصله على اجتزاء مخل يمكن ملاحظته من خلال مقارنة ما أوردته من تركيبة نصية مع التركيبة النصية التي أرادها درويش على الصورة التالية:

---

(1) درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، مديح الظل العالي، ص373.

(2) سامي، التناص الديني في شعر محمود درويش، ص81.

يا أهلَ لبنانَ ... الوداعا

شكراً لكُلِّ شجيرةٍ حَمَلَتْ دمي

لتضيءَ للفقراءِ عيدَ الخبزِ،

أو لتضيَ للمحتلِّ وجهي كي يرى وجهي

ويرتدي الخداعا.

شكراً لكُلِّ سحابةٍ غَطَّتْ يديَّ

وبَلَّلَتْ شفتيَّ،

حتى أعطت الأعداء باباً .. أو قناعا.

شكراً لكُلِّ مُسَدَّسٍ غطَّى رحيلي

بالأرُزِّ وبالزهور،

وكان يبكي أو يزغرد ما استطاعا .

يا دمعةً هي ما تبقى من بلادٍ

أُسندُ الذكرى عليها ... والشُّعاعا.

يا أهلَ لبنانَ الوداعا!

اليوم أكملتُ الرسالةَ فانشروني، إن أردتم، في القبائلِ توبةً

أو ذكرياتٍ

أو شراعاً.

اليوم أكملتُ الرسالةَ فِيكُمُ[1]

هنا يبرز الاجتزاء المخل في طبيعة التركيب النصي، فدرويش وإن مزج بين البعد الإسلامي والإنجيلي، إلا أنه لم يغلّب الطابع الإسلامي، بل جاءت الحوارية انطلاقا من المواءمة الإبداعية التي تبرز موقف الذات عبر حضور الآخر، وهو موقف يعكس وظيفة مهمة تتجلى في إبراز التداخل الذاتي بين الماضي والحاضر، وبين الفردي والجمعي بين النفور والنكوص، فلحظة الخروج تستدعي ذكريات ومواقف تحملها إلى أبعد تصور للمواقف القريبة من الذات والمجسدة للحدث.

---

(1) درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، مديح الظل العالي، ص373.

هذا الأمر يتجلى على مستوى الأبعاد الدلالية التي تسعى إستراتيجية التناص للكشف عن ماهيتها، وإن كانت لا تقف عندها حسب، بل تتجاوزها لصنع تفاعلية يتشكل في ضوئها نسيج نصي يجعلنا نرفض قيام الإجراء على الاجتزاء السابق؛ لأن ذلك كفيل بخلق ما يمكن تسميته بالانزياح التركيبي الذي يرفضه النص الشعري، إذ إن التغيير في وضعية الجملة ينتج عنه خلخلة للنظام النصي، "فالقول الشعري لا يمكن قراءته في عملية الدالة إلا كموقعة مكانية للوحدات الدالة، فكل وحدة تملك مكانها الدقيق الذي لا يمكن تذويبه في الكل "[1]؛ وهذا الاجتزا ء النصي كان سمة عامة للقراءة، إذ غالبا ما تختزل الأبيات الشعرية لتوافق طبيعة الاستشهاد.

أما المنحى الثاني فيتمثل في جدلية الشكل والدلالة وكيفية تقديمهما، إذ تغيب الأولى استجابة للبعد الثاني، فالفعل النقدي الشارح لطبيعة استثمار البعد الإشاري النصي تستمد حضو رها من المقدرة على توظيف التراث، وهو أمر لم يقتصر على هذا الموضع حسب، بل هي سمة عامة أدت إلى توسيع دائرة التناص؛ ليشمل أبعادا إشارية متعددة من مثل :الشخصية، والموقف، وقد انتاب التحليل في كثير من مواضعها سطحية كبيرة، وحسبي أن أشير إلى ما قدمته في جانب تناص ا لشخصية، إذ إن هناك شخصيات منتمية للخطاب الإسلامي وفق رأي القراءة متمثلة (بولي الأمر / الحاكم العربي)، وهي ترتبط بفكرة فساد الأنظمة العربية، وأظن أن هناك بونا واسعا بين تصور الخطاب الإسلامي لقضية الحكم والخلافة قد لا تكون بهذا التصور العمومي الذي يطرحه التصد ور النقدي، فالنص الشعري يبني تصوره على واقع الفساد في منظومة الحكم، ولا يبني تصوره على أساس ذات الخطاب الإسلامي، ثم إن هناك مفارقة واضحة بين استعمال (ولي الأمر /الحاكم العربي) تكاد تصل إلى التناقض، فالأولى مرتبطة بالتصور الإسلامي المستمد من بعض النصوص القرآنية، أما الثاني فمستمد من منظومة الأحكام الوضعية، والطرح في هذه العموميات يفترض وجود تصور مغلوط لذات الخطاب الديني، وهو أمر مستبعد في ظل الإشارات النصية الشعرية وحتى النثرية التي وردت في النص، فدرويش ينقم على الواقع المتردي الذي وضع بلاده في تلك الهوة السحيقة، وهذا الخطاب بقي

---

(1) كريسطيفا، علم النص، ص83.

متفاعلا ضمن منظومة التطور، ويبدو أن هذا الطرح جاء استجابة للخلفية المعرفية حول انتماء درويش الفكري.

إننا نفترض أن اللفظة تكتسب دلالتها من السياق النصي الذي تنتمي إليه، وأظن هذا التصور هو الذي قاد سوسور لوضع منظومة الفروقات على أساس الاعتباطية رافضا إخضاع الرمز لهذه المنظومة، وهو ما يقودنا إلى ما طرحه درويش في حوار شعري وجهه للرسول صلى الله عليه وسلم وبعض الأنبياء (حبقول، المسيح) وهو يستمد فهم معنى الثورة والحلم [1]، وهذا توجّه يمنح خاصية محورية لمحور الإبداع المتمثل بالمقصدية التي تتفاعل مع تطور المنجز النصي الدرويشي، وهو منجز قصرت القراءة عن الكشف عنه على الرغم من أن بنائيتها تهدف لذلك، فالإشارة الأولى تحمل بذور فعل التطور الذي ساد في المراحل المتأخرة من تجربة درويش، والحكم الأول يشي بالتعاطي معها وفق بنية متطورة تدور في صغر المساحة، وبساطة أشكال التفاعل النصي، وتصل لتطورها وتعقدها، والغريب أن التركيز يتم من خلال الكشف عن بنية واحدة هي بنية الدلالة دون التمركز حول البنى التركيبية التي تحكم كثيرا من مفاصلها؛ مما يدعو للقول: إن هذه القراءة على الرغم من أهميتها في نقل صور العلاقات النصية، وبسطها لأفق هذا التفاعل إلا أنها تبقى قاصرة عن سبر غور هذا البعد؛ لاكتفائها بالعموميات، وضرب الأمثلة، واتساع المساحة النصية؛ مما أفضى لارتكازها على عمومية فكرة النص المناص، إذ تستغني القراءة عن ذكر النصوص، وتكتفي بالأحكام من مثل ما ذُكِر حول رمزية الهدهد[2]، وهو ما قاد إلى مزج مصادر المرجعيات دون تخصيصها وبسطحية واضحة وتعميم كبير [3]، ولعل من أكثر الصور جلاء في ذلك ما جاء من توحيد رمزية آدم عليه السلام مع اختلاف الخطاب المقدم في النصوص المرجعية، إذ تفترض القراءة أن رمزيته في التوراة رمزية لبداية الخلق، وفي الإنجيل رمزية للخطيئة الأبدية، ورمزيته في القرآن الكريم هو أبو البشر وبداية الخلق، ثم يتم

---

(1) انظر: النقاش، رجاء، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، 1969م، ص219-222.

(2) انظر: سامي، التناص الديني في شعر محمود درويش، ص84.

(3) المرجع نفسه، ص90.

التوحيد بينها على أسس متعددة مع أن مجيئها جاء ليخدم فكرة ما أسمته (التناص المشترك)[1].

ولم تبتعد بعض القراءات عن منحى تخصيص النص الديني بوصفه مدخلا لقراءة نص درويش[2]، ذاك أنها حاولت ضبط مرجعية المناص، فقد قدمت قراءة عمر الربيحات توصيفا لهذا المنحى في جانب البعد الاصطلاحي، وتحديد المرجعية التوراتية، وتتبع هذا الأثر في الخطاب الشعري على مسافة زمنية ليست قصيرة من عمر المبدع الشعري، ومالت إلى التحديد لمصطلح التناص في الجوانب التنظيرية، وبعض مواطن التطبيق؛ ذاك أنه يتقاطع مع مستويات أخرى في العملية النقدية من مثل: الرموز، والأقنعة التوراتية، والأثر الأسطوري، ومن ثم فقد أفردت فصلا خاصا أسمته (التناص في شعر محمود درويش)، وتعاملت معه من منطلقات منهجية خضعت لبلورته المفهومية لجانبيه الشكلي والمضموني في داخل النص مرتكزة على النص والذاكرة التوراتية، واتسمت بارتكازها على المنهج الاستقرائي، فهي تجلّي الظاهرة من خلال النصوص الشعرية التي يرى أنها تشكل ميدانا واسعا للتفاعل النصي، وبناء الرؤيا المعرفية لمقتضيات الحال دون الوقوف مطولا مع جدليات هذا التوظيف سواء على المستوى الجمالي أو المستوى البنيوي لكامل النص الشعري، وإنما ضمن سياق التفاعل الموضعي الذي تبديه الطبيعة الأثرية، إذ يصعب تتبع التحولات التي أحدثها الوعي عبر المراحل السياقية المتعاقبة؛ مما دفع الإجراء للاكتفاء بالإشارات.

والملحوظ أن القراءة مالت إلى الوقوف على الإشارات، وإلقاء الضوء على دلالتها بلغة تحاول المزج بين النص ومرجعيته، ذاك أنها التزمت المنهج الوصفي الذي لم يمكنها من استعراض بنائية التناص، أو التتبع التأويلي الذي يستند إلى استجلاء الصورة الكلية له، أو مدى الإلحاح عليه وتكراره في أكثر من موضع، لكنها قدمت بعدا معرفيا واضحا في ربط التناص بمرجعياته من خلال توجهها

---

(1) سامي، التناص الديني في شعر محمود درويش، ص100-102.

(2) الربيحات، عمر، الأثر التوراتي في شعر محمود درويش، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2006م.

لرصد هذه المواضع في جانب الأثر التوراتي والخطاب الشعري، لذا نلحظ تقسيم التناص إلى قسمين :مباشر وآخر غير مباشر، ويبدو أنه تقسيم جاء بفعل حضور النص المرجعي، وبتركيز واضح على أبعاد الرؤيا دون تفعيل تركيبة النص وحضورها داخله؛ لأن الهدف انصرف إلى تجليات النص المرجعي في نص درويش، والكشف عن مرجعياته، ومن ثم سادت لغة التفسير على لغة التحليل المرتكز إلى فكرة البناء النصي، وبدا إثبات المقولات أمرا حاضرا، وحسبي أن أعيد القارئ إلى ما جاء في حديثه حول التحول الدرويشي من الجمعي إلى الذاتي [(1)]، وهو تحول قد لا ينفي أثره في المسيرة الدرويشية، لكن تعميم حكمه بحاجة إلى تأصيل نصي يتجاوز الاتكاء على بعض المقطوعات الشعرية ؛ ذاك أن تناص التوراة عبّر عن بعد جمعي أيضا، وهذا التعميم بحاجة لبرهنة تقوم على الاستناد إلى مستوى البنية الكلية هروبا من سلطة الحدث.

ويبدو أن مثل هذه الإشكالية تتصاعد في الجزء الثاني المتمثل بعنونة التناص غير المباشر لبروز فعل محاولات حصر الأبعاد المرجعية للنص، وهو ما يجعل فعل تحديد المرجعية النصية متعد د الوجوه، ذاك أن الإشارات التي عدت تناصا تتقاطع مع مرجعيات أخرى في ذات السياق، وهو ما يجعل من استحضار السياق النصي أمرا ضروريا، فالحاجة الماسة تتموضع في الحصول على مكونات النص وجزئياته وتفاصيله، لكن الإشكالية المكررة تبدو في جانب الطرح المضموني المجانب للفعل التجريدي لقيمة اللغة ومكتنزاتها، وهو ما بدا واضحا في الوقفة النقدية عند قصيدة درويش (أيقونات من بلور المكان)، فقد طرحتها القراءة ضمن الإشارات التوراتية مع أن البعد النصي يمنحها أفقا آخر يتمثل في الحضور القرآني الذي يجسد حالة التوأمة بين الواقعي والمقدس [(2)]، وهو مزج يؤيده تضافر بناء نصي قام على استحضار الزيتونة القرآنية، وقصة سيدنا يوسف عليه السلام، والسنابل، فالارتباط النصي يعكس طبيعة التوظيف الحاصل، وبخاصة أن حضوره يتموضع بعد إعلان حالة التأهب، فالمقطوعة الأولى جاءت بعد أن أسرج القوم الخيل، وهم لا

---

(1) انظر: الربيحات، الأثر التوراتي في شعر محمود درويش، ص218.

(2) الشيخ، السيرة والمتخيل، قراءة في نماذج عربية معاصرة، ص184.

يعرفون لماذا... وداخل هذا المشهد يحضر التناص القرآني الذي يبارك الوجود، ثم تلاه استحضار هذا الوجود بالحفاظ على المكان وخيانته، وبعدها جـاءت الـشريحة التي تؤكد فعل الاستعداد، يقول درويش:

أَسْرَجُوا الخَيْلَ،

لا يعرفون لماذا،

ولكنَّهُمْ أَسْرَجُوا الخيلَ في آخر السهلِ(1)

ووسط هذا الحضور يستقدم النص السنابل:

... سَبْعُ سنابلَ تكفي لمائدةِ الصَيفِ .

سَبْعُ سَنَابلَ بين يدي. وفي كل سُنْبُلَةٍ

يُنْبِتُ الحَقلُ حقلاً من القمح..(2)

هنا تحضر لعبة الضمائر اللغوية، وبنية القصيدة، وتوظيف التناص، فاسـتثمار فعل الآخر جاء بحضورالضمير الجمعي لجماعة الغائبين (أسـرجوا، لا يعرفـون، كانوا)، أما عند تفعيل المتناص فيحضر ضمير المتكلم (ل أسأت إلى إخوتي)،(سبع سنابل في يدي)، إذ يسند فعل الضياع ليقابله حضور الأمل بوجود عنـصر المـاء الذي يعني فقده جفاف الأرض، وموت السنابل، وهي مرتبطة بالحـضور المـكـاني الذي يعني الوجود.

إذن يحضر المقدس ليكون شاهدا على لحظة تعزيز الوجود، وتوظـف اللعبـة اللغوية ضمن هذا المحور، لكن الإيحاء العام يمتد للذاكرة القرآنية من خلال اللفظة والحلم، فالسنابل السبع تعضد حضور الخير الذي يدافع فعل الزوال، لذلك لا غرابة أن تحضر الألفاظ من مثل (سبع سنابل، في كل سنبلة، زيتونة فـي المـصاحف)، وكلها كانت حاضرة في النص القرآني المتعدد المعاني والإيحاء.

---

(1) درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، لماذا تركت الحصان وحيداً، ص597.

(2) المرجع نفسه، ص597.

2.2.2 التناص وتعدد المرجعيات:

لم تقف الدراسات النقدية عند التفاعل النصي في إطار النص الـديني حـسب، وإنما حاولت تقفي الآثار المرجعية الأخرى سواء أكانت تاريخية أو أسطورية؛ لبيان طبيعة هذا التناص، والكشف عن المرجعيات، وقدرتها على إضاءة الـنص، وقـد مازجت القراءات بين الموقف المضموني، والتفاعل النصي، إذ نجد أن قراءة أحمد خريس[1] تكشف عن توجه يسير باتجاه اكتشاف استثمار النص ذي المرجعية الدينية في الخطاب الشعري، فهي تتخذ من قـصيدة الهدهـد نموذجـا تطبيقيـا لمقاربـة المرجعيات وتقلبات الدلالة من خلال استراتيجية التناص التي لم تبـسط منظومتهـا النظرية، وإنما اكتفت بالتتبع التطبيقي المباشر مع الإشارة إلى اصطلاحات مهمـة تتعلق بالاتساع النصي، والمناص، والحوارية، فهي تستمد رؤيتها العامة منهـا دون الخوض في تفصيلاتها، مبتدئة بترجّيح غلبة الطابع الديني على القصيدة من خـلال قصة الهدهد المتصلةبالنص القرآني، والكتاب المقدس (سـفر الملـوك)، وكـذلك اتصاله بكتاب منطق الطير لفريد الدين العطار، وكوميديا أرسـتوفانيس [2]، مقدمـة كتاب العطار على أنه النص المرجعي الأوفر حظا.

ولعل المهم في هذه القراءة هو التركيز على أن الاستجابة لم تخضع لمرجعيـة محددة، وإنما يتعدد إيحاؤها وفقا للمقطع الشعري، "فالسياقات النصية تتفـاوت فـي طبيعتها"[3] بافتراض التواصل الوظيفي لدور الهدهد الذي أرى أنه يخضع لمنطـق وظيفي آخر، إذ لا يقتصر على دور تبليغ الرسالة حسب كما تحاول القراءة طرحه في ظل الاستجابة للتعددية الإشارية التي تتناغم معطياتها مع البعد النصي في جانب الرؤيا، ويستثمرها وفقا لطبيعة الخلق الفني التي يقدمها درويـش، وهنـا لا يبـرز وضوح التقسيم سوى في جانب التركيز على محددات المناص مع تناصه في الجانب

(1) انظر: خريس، أحمدقصيدة الهدهد مقاربات للمرجعيات و تقلبات الدلالة، من كتاب زيتونة المنفـى دراسات في شعر محمود درويش، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

(2) انظر: خريس، قصيدة الهدهد مقاربات للمرجعيـات وتقلبـات الدلالـة، ط1، المؤسـسة العربيـة للدراسات والنشر، بيروت، ص153.

(3) المرجع نفسه، ص153.

الذي أشرنا إليه سابقا؛ ذاك أن الهدهد يحمل مشروعا يدافع عنــه، وإن كــان هــذا المشروع منبثقا من التبعية التي خصّ بها، لكنه بطبيعة الحال يفرق بين تعدد الدور الذي يقوم به.

لقد قدمت القراءة بعض التفاعلات النصية، لكنها لم تكشف عن بعـ ضها الآخــر، وإنما هو استشعار لبعض المحددات الثقافية، والدينية التي جاءت في ســياق البعــد العلاماتي، فالتفاعل النصي النشط في جانب البعد الصوفي قابله فتور بالاحتفاء في المناص الديني القرآني أو التوراتي الذي بدا زائدا على البعد النقــدي، إذ باســتثناء الإشارة الأولى التي تبدو إشارة عامة لدور الهدهد تنقطع الصلة بين الفعل النقــدي والمناص، وهو أمر قد يكون مردّه إلى استبعاد القراءة لأفق المناص الديني المرتكز على الدور الآخر للهدهد والمتمثل ببعد الوصول إلــى الغايــات، وتحقيــق الــذات الجمعية، فدور الهدهد لا ينحصر في تبليغ البريد بقدر ما يخرج إلــى دور تحقيــق الغاية، وبلوغ الهدف، أو لنقل :إنه قارب النجاة الذي يحتمي بــه درويــش لتحقيــق الذات، وملء الفراغ.

إن طبيعة التداخل النصي الذي تتجلى أبعاده في النص الدرويشي تبدو مكثفة في وظائفها ومحدداتها، فهي مبنية على أفق نصي يقدم رحلة ذاتية باحثة عــ ن حقيقــة الوجود، لكن تيهها يتجلى في محددات الواقع كما تعكسها التعددية المرجعية، ومــن ثمّ فإن كل هذه المناصات تكوّن في نظر القراء بنية خاصة ترتكز على البعد الدلالي الذي بُني على المفارقة التاريخية في النص القرآني، ونــص الكوميــديا وتجلياتهــا الخاصة في البعد الصوف ي، وتدل على مدى الارتكاز على عنصر التفاعل النــصي الذي ينتجه في حركة ديناميكية تتجاوب وحركة النص الذي ينفتح على الآخر علــى أساس أنه نص توالدي مفتوح.

بيد أن هذا التراكم الذي قدم يستجلي بعدا خاصا يتعلق بثقافة الناقد، لكنه يتنــاغم تارة مع هذه المناصات، ويناقضها تـ ارة أخرى، فهي - كما ترى القراءة -" سياقات نصية تتفاوت في طبيعتها، ويغلب عليها الطابع الديني "، وهو إقرار يناقض ما أقامته القراءات في بقية الممارسات؛ ذاك أن هذه التفاعلية تكاد تتلاشى كما ذكرت ســابقا

من جهة، وتتعارض من جهة أخرى؛ لأن الطابع الغالب يتجلى في الأبعاد الصوفية التي ذكرت في كتاب العطار وفقا للتحليل.

إن تحديد نص المرجعية في عنوان القصيدة يتعارض مع إعلان التداخل النصي لفقدان المعيارية في السياق التحليلي، فهو يأخذ صبغة سياقية تغليبية لتقاربها مع المرجعيات الأخرى، ويبدو لي أن تغليبها نصيا قاد إلى مثل هذا الحكم؛ لأن التناغم الحاصل بين العنونة والمتن يتأسس على العلامة الإيحائية التي تجسد تعددية الإيحاء للنص الأصلي والمناص على حد سواء مع بروز التداخل في النصوص المشار إليها سابقا، يضاف إلى ذلك أن نص العطار شكل مرتكزا أوفر حظا، وهذا ما يقدمه درويش في مقابلة معه أجراها حيدر بيضون، إذ يقول:" كتبت نصاً واحداً هو الهدهد على هامش منطق الطير، وطربت وأنا أبحث وأكتب ... لكنني لاحظت أن ذلك يأخذني إلى منطقة مغلقة، فهناك حلقة مفرغة يدور فيها النص، ويصل إلى منطقة لا أحب دخولها، هي المنطقة الميتافيزيقية، أدخلها كاستعارات، كاستطرادات، كتأويلات لكن لا أدخلها كمنطقة عمل، لأني أخاف منها، وهي لا تعنيني كسلوك ولا كخيار فكري"[1].

أما ما يخص التناص التوراتي فقد أغفلت القراءة الحديث عنه على الرغم من إيراد الإشارة إليه في بدايتها، إذ لا وجود لمتعالقات توحي بالعلاقة المطروحة، يضاف إلى ذلك أن المصدر المشار إليه يخلو من ذكر الهدهد بعده أسطورة توراتية وفق ما ذهب إليه بعض الباحثين[2]، وهو وإن صح إنما يدل على أن المعالجة لا تنبعث من ذات النص، وإنما من أطر خارجية تتنازعه، وهي تصنع إشكالية تعترض العمل النقدي في بعض المواقف تكمن في تحديد المرجع، و القبض على شفرته الموجهة لفعله الإبداعي وبخاصة في النصوص الدينية التي يتفاوت أسلوب التوظيف فيها، وتتعدد فاعلية كشف القراءة عنها، مما يسهم في لجوء بعض الباحثين إلى صيغ التعميم، والابتعاد عن ذات الإشارات النصية، والمكوث مطولا

---

(1) انظر: حوار أجراه حيدر بيضون مع درويش.

(2) انظر: الربيحات، الأثر التوراتي في شعر محمود درويش، ص254.

مع الإطار العام لفضاء الخطاب الـ شعري الأمر الذي يدعو إلى إخضاع النص لتأويلات تنسجم وهذه التوجيهات.

وعليه، فإن ما ينبغي تأكيده في هذا الصدد هو أن هنـ ـاك شفرة نصية ينبغي المكوث معها، وهو محط نظر كثير من النظريات الحداثية التي نظر بعضها لهذه العلاقة بتفريط لتفسير المدلولات، وقنّنه بعضهم تحت مـ ـبادئ محددة المعالم، واضحة الإجراءات، ويمكن الإشارة إلى التداخل المنهجي الذي يظهر أن المعالجات النقدية كثيرا ما يعتريها الخلط الذي يؤدي إلى تعميمات لا ترتكز على أسس منهجية واضحة، فالقراءة تشير في نهايتها إلى البناء البنيوي الذي زجت به دون تبني ضابط لتواصلية فعله النقدي، وكأن الهدف يتمحور حول كشف بعض الأبعاد الجمالية والتعبيرية بما تتيحه المناهج؛ لذا نلحظ أن إشارتها في هذا السياق مبتورة، وغير واضحة المعالم، ذاك أنها لم تبرز هذه الحيوية البنيوية وعلاقتها بجانب التناص، ولم تستطع أن تقف عليها، وإنما اكتفت بالإشا رة العابرة، فهي محصورة كما يرى"بانقلاب رحلة الهدهد في القصيدة إلى نقيض هدفها في النصوص الأصلية المتمثلة بنص العطار، وأرستوفانيس، ورحلة الطوفان "[1]، وهذا التحول الذي أطلق عليه بعض الدارسين اسم التباين لا يضمن الكشف عن البنية بهذه السطحية على الرغم من أننا لا نغفل دور هذه الأبعاد في إضاءة النص، وبيان مرجعياته، وتحديد مساراته، والكشف عن ثقافة المبدع إلا أننا ننوه إلى بعض المزالق النقدية التي تكتفي بالكشف عن فاعلية هذا المناص في جانب الرؤيا، وأحيانا في جانب الكشف بلغة شارحة لإشارات لا تحتاج إلى كبير عناء في تلقيها وتحديد دلالتها.

ويتفق إبراهيم أبو هشهش [2] مع أحمد خريس في طرح التفاعل وفق آلية الامتصاص النصي الذي لا يلغي معلم المناص، وإنما يجعل منه نقطة الانطلاق، ولكن المفارقة تبدو في تجاوز النص لهذا المنحى إلى محاولة البرهنة على تجلي

---

(1) خريس، قصيدة الهدهد مقاربات للمرجعيات وتقلبات الدلالة، ص161.

(2) أبو هشهش، إبراهيم، الطائر الأخضر في الإبداع الشعبي وفي نصين ليحيى يخلف ومحمود درويش، أبحاث اليرموك، المجلد18، العدد1، 2000م.

الحكاية الخرافية في النص الدرويشي دون متابعة القراءة للوقوف على معالم هذا التوظيف بآليات واضحة.

3.2.2 التناص التصويري:

ثمة أهمية خاصة لتشكيل المشهد الشعري في ظل حضور الصورة الفنية التي أضحت إبداعا خاصا يتواصل مع محددات اللحظة الشعرية التي يرغب المبدع في خلقها؛ ذاك أنها ذات مكونات متعددة، ومشارب مختلفة لا يمكن حصرها، بل إنها فضاء ممتد بامتداد فضاء الخلق الفني الذي يوظف المسموع والمرئي والمتخيل في منظومة فعل إبداعي يرتكز على مادة اللغة ليكون منها وإليها .

وتلك هي مادة درويش التي حث الخطا نحو تشكيلها مانحا النقاد فرصة ثمينة للوقوف على ماهيتها ومساحتها، ويبدو ملمح الجدة النقدية في هذا الاتجاه في محاولة رصد المكون التناصي في الصورة الشعرية، والذي نحاول أن نستعرضه ضمن قراءتنا لنموذج نقدي قدمه إبراهيم أبو هشهش [(1)]، انطلاقا من محاولته سبر غور التناص في هذا الجانب، للوقوف على الوظائف الدلالية في التخييل، والتأثير، وتشكيل المعنى.

ويبدو أن محاولة التأصيل لمفهوم المصطلح يعطي تصورا عن تباين التيارات النقدية المتعددة، وسمات الغموض والتعمية والارتباك التي تحيط بها، ومن ثم فإن المنهج ينطلق من عد التناص آلية من آليات حفريات النص المسيطر عليها منهجيا، وتقنية من تقنيات النقد التفكيكي، وهو ما ينبئ عن بروز بعض الإشكاليات كما في تعددية المنهج وتباينه، إذ تنظر البنيوية للتناص على أنه علامة سيميائية، فيفهم على أساسه أن العمل الأدبي نظام مغلق، وأن لا شيء خارج النص، بينما يجعل التفكيك منه آلية من آليات رفض المركزية، والخضوع لفعل التداولية، ومن ثم تفعيل إجرائه الفلسفي.

---

(1) أبو هشهش، المكون التناصي في الصورة الشعرية عند محمود درويش، من كتاب : زيتونة المنفى دراسات في شعر محمود درويش، ص167.

هذا التصور جعل فعل المواءمة بين الطرحين أكثر تعقيدا، إذ تتعدد الأهـــداف، وتنحصر في حدود بعض الجوانب الجمالية التي تستمد حضورها من التـــصورات البلاغية، وتتعدد العلاقات، استجابة لانفتاح القراءة على محـــددات ذات انطباعيـــة واضحة، وتعميم صيغة المصطلح لتشمل النص الغائب، وبدا التعامل مع النص على أسس ومرجعيات مختلفة ومتباينة تعكس بعضا من صور المشهد النقدي العربي في بعض ممارساته والمشتمل علـــى تعمـــيم المعرفـــة، وعـــدم تأصـــيلها، فـــدرجات التناص في شعر درويش -كما ترى القر اءة - "متعددة من حيث الوضوح، والخفاء تبعا لآليات الدمج التناصية من جهة، وشيوع العنصر الغائب مـــن جهـــة أخـــرى، ونوعية المتلقي من جهة ثالثة"[1].

والواضح أنَّ هذا التصوّر الجمعي قد مـــنح القـــراءة مجـــالا أرحـــب لرصـــد المرجعيات، لكنّه بالمقابل حصر الصورة في أبعاد مضمونية فـ ي كثير من مواضعها مع بعض الإشارات النصية التي تركز على طبيعة التـــشكيل النـــصي، وتحـــولات الرؤيا وفقا لهذا المبدأ، إذ لم تتشكل صورة واضحة حول بنية الصورة وتعالقاتهـــا النصية، والتنقل بين مستوياتها السمعية والبصرية على الرغم من الإشارة إلـــى أن التركيز سيتمحور حول آلـ يات الدمج التي حصرت أحيانا بالمباشرة، وأحيانا أخـــرى بالتذويب والامتصاص، وهو أمر قائم على المقارنة بين النص المرجعـــي والـــنص الإبداعي، وقد تمت القراءة ضمن المواءمة التي طرحتها، فهي تارة تتحـــدث عـــن التناص، وتارة أخرى عن الاقتباس، وأخرى عن التضمين.

في هذا الصـ دد يمكن تناول بعض الوقفات النقدية التي جسدت حالة التركيز على حضور الصورة في الجانب المضموني دون التركيز على بنيتها، أو تحليل مادتهـــا، أو بيان شكل تفاعلها. فقد وقفت القراءة مع أبيات درويش كما أوردتها القراءة:

يا أحمد العربيُّ.

لم أغسل دمي من خبز أعدائي ولكن
كُلّما آخيتُ عاصمةً رمَتني بالحقيبةِ

---

(1) أبو هشهش، المكون التناصي في الصورة الشعرية عند محمود درويش، من كتاب : زيتونـــة المنفى دراسات في شعر محمود درويش، ، ص173.

كلما مرَّت خُطَايَ على طريقٍ فرَّت الطرقُ البعيدةُ والقريبةُ [1]

إن التناص يتحدد في جانب الصورة الشعرية، وهو مرتبط بأخذ جزء من نص، وبدت معالم تحليله من خلال إبراز وظيفته الخاصة بفتح الدلالة على النص الغائب ليصار بعد ذلك لحكم مفاده أن هناك تناصا مع بيت راشد حسين الذي يقول فيه:

أنا لو عصرت رغيف خبزك في يدي   لرأيت منه دمي يسيل على يدي

في هذا الموطن تحضر إشكاليتان واضحتان : تتجلى أولاهما في اختزال طبيعة الصورة، إذ تبدو وظيفتها مقتصرة على البعد المضموني، ومادتها غير واضحة المعالم، وتركيبتها مع النص الإبداعي مغيبة، فالصورة التي قدمها راشد حسين بسيطة لا يحتاج المتلقي إلى إعمال فكر في إدراك طبيعتها، وهي تصور مدى الغلو في التنكيل وإذكاء الجرح، وهي لم تأت بصورتها المفردة، بل قدمت في نهاية القصيدة معتمدة على اللغة المكشوفة التي سبقتها، إذ يقول:

من أينَ هذي الأرض؟ إن ترابَها   نارٌ .. فكيفَ حَمَلْتَ نار الموقدِ

من أين هذا القمح؟ كيف سرقتَهُ   وبذوره من دمعنا المتجمِّدِ؟

أنا لو عصرتُ رغيفَ خبزِكَ في يدي   لرأيتَ مِنهُ دمي يسيلُ على يدي![2]

وترتكزالصورة كما يبدو على فعل الآخر (أنا لو عصرت / لرأيت)، أما صورة درويش فهي مركبة بنمط معكوس، إذ كيف يمكن أن يغسل المرء دمه بخبز الأعداء؟ ولو جاء الأمر معاكسا لكان أيسر في التحليل والمقاربة، لكن هذا الغموض يشكل جدلية اللغة والحدث، فدرويش لم يغسل دمه من خبز أعدائه ومع ذلك ترميه

---

(1) درويش،الأعمال الشعرية الكاملة ، أعراس، ص306-307، وقد وردت الأبيات فيه على النحو التالي:

يا أحمد العربيُّ

لم أغسل دمي من خبز أعدائي

ولكن كلما مرَّت خُطَايَ على طريقٍ

فرَّت الطرقُ البعيدةُ والقريبةُ

كُلّما آخيتُ عاصمةً رمَتني بالحقيبةِ

(2) حسين، راشد، الأعمال الشعرية، مكتبة كل شيء، حيفا، ط2، 2004م، ص392.

العواصم بالحقيبة، وتفر منه الطريق البعيدة والقريبة، وفي هذا المشهد تبرز أهمية التركيب، فطرف الصراع في النص المرجعي محددة بالعدو بينما نراه في النص الإبداعي محددة بأكثر من طرف، فهي متعلقة بالعدو والقريب (المتآمر)، ومن ثم يأتي النداء مقترنا بلفظ (يا أحمد العربي)، إذ يبدو التحديد بالقومية مفارقة لا تتفق مع فعل العواصم، فهل الجمع بينهما يؤدي إلى الفعل التآمري الذي أخذ درويش يلقي الضوء عليه، ويحدده وبخاصة في ديوانه أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسي؟ هذا التساؤل يمكن أن تجيب عنه طبيعة اللغة وتشكيلها لو لم تبتعد القراءة عنها.

إن فعل التحليل يخضع في كثير من الأحيان إلى الصورة العامة، ويرفض الخوض في الجزئيات؛ لأن هناك عمومية في التلقي تلاحق النص الدرويشي، ففي قصيدة أعراس تقدم القراءة مفهوما خاصا يقوم على عد هذه القصيدة تناصا كليا مع الموروث من خلال الإحالة إلى جنس خطابي يمثله نمط الأغاني الشعبية في الأعراس الريفية الفلسطينية بوصفها قالبا موروثا وليس نصا متعينا "[1]، وتقف القراءة على صورة مبسطة قد لا تشكّل بعدا تناصيا يحمل طبيعة دينامية بقدر ما يخضع للمباشرة؛ مما يسهم في بسط طبيعة الصورة بعموميتها دون الوقوف على تفاعلها النصي في ظل حضور تعميم المفهوم، ومن ثم فإن الملحوظ هو التركيز على فعل التناص الخارجي، وإهمال التناص الداخلي الذي يمكن أن يقدم إضاءات مهمة في قراءة النص، ويثير بعض الإشكالات الحاصلة من عملية التدافع بين النصوص، وآليات توظيفها.

4.2.2 تحولات التناص في تجربة درويش:

تأتي أهمية هذا الطرح من ضرورة الرصد الكلي لبنية التناص في تجربة درويش وفقا لنسبية التلقي النقدي الذي فرض وجودها إيمانا بحضور التكاملية النصية التي يشيدها المبدع خلال خطابه الممتد ضمن مراحل زمنية متعددة، تعددت

---

(1) أبو هشهش، المكون التناصي في الصورة الشعرية عند محمود درويش، ص179.

وجوه تطورها لتتناغم حينا، وتفترق أحيانا أخرى مع طبيعة الخطاب الشعري الذي يقدمه.

وضمن هذا الاتجاه سعت بعض القراءات لرصد تحولات التناص، وتم تتبع التحولات الجارية، وحملت العنوانات هذه الرؤيا بصورة جلية تستمد حضورها من الخطاب الشعري الذي سمح نموه الرأسي والأفقي بصقل لحظات التحول، وتعميق البنية التناصية لتصبح أكثر عمقا، وأشد إلماحا، وقد آثرت أن أتوقف في هذا المضمار على قراءتين هما: قراءة خالد الجبر [1] وقراءة حافظ المغربي [2]، فقد خصّت قراءة خالد الجبر نصوصا متعددة استكنهت عبرها الطبيعة التناصية متخطية لحظة الكشف عن حضور التناص، ومتابعة إشاراته إلى رصد طبيعة تحولاته النصية، فحصرتها في نص (سورة يوسف)، وهو ما منحها أفقا واضحا في أسس التحليل النصي كشفا عن خصوصية السياق، وتعالقه مع لحظة الإبداع بعد استقصاء إحصائي حاول أن يحصر هذا التراثي من خلال مجموعة الدواوين.

وقد قسّمت القراءة العنوانات لتعكس طبيعتها القائمة على تتبع الرؤيا وتحولاتها في النص الدرويشي، إذ تسود لحظة الوعي بقرب الواقعة الدرويشية (الجمعية) مع النص المرجعي الذي شكل الفعل الشعري، وهي بذلك تعيد جدلية الشكل المضمون بصورتها الحداثية، إذ إنها وعلى الرغم من وقفتها الطويلة في جانب تقديم الأبعاد النظرية لقضية التناص إلا أنها لم تضف شيئا جديدا في هذا البعد، وبدا أن الخوض فيها نوع من الاستزادة، فجدلية التوأمة المنهجية تبرز بكل جلاء ووضوح عند استعراض الطرح النظري المتداخل الذي يحاول الجمع بين الاتجاهات المتعددة لاستراتيجية التناص، إذ يرتبط التنظير أحيانا في عدّها آلية مهمة من آليات التفكيك الذي يسعى لتقويض النص، وهدم مركزيته، وفي جانب آخر "التأسيس لجعل تحولات التناص في شعر شاعر ما ظاهرة أسلوبية ينبغي دراستها حين يدرس

---

(1) الجبر، خالد، تحولات التناص في شعر محمود درويش تراثي سورة يوسف نموذجاً، منشورات جامعة البتراء، عمادة البحث العلمي، عمان، ط1، 2004م.

(2) المغربي، حافظ، التناص وتحولات الخطاب الشعري، من كتاب: تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر، عالم الكتب الحديثة، إربد، ط1، 2006م.

الشعر ليس بهدف الوقوف مع النصوص المرجعية، وإنما استجلاء لأبعاده الجمالية بذاتها لا لذاتها" [1] ثم محورتها لبيان اتصالها بالبعد البنيوي.

ولعل ما يلفت النظر في هذه المقدمة الحديث حول النص المرجعي، وسماته، وفعل ديمومته، فهي لم تحدد الماهية التي يكون عليها داخل البنية الشعرية، والكيفية التي يستثمر ببعده الحاضر في النص الجديد؛ مما انعكس على طبيعة المعالجة النصية حين اتخذت في كثير من مواضعها نص سورة يوسف ليكون نصا مرجعيا، لكن الملحوظ أنه استخدم بعمومية واضحة تجلت في جانب التركيز على الحلم الدرويشي دون التحديد الدقيق للنص المرجعي، إذ تتخذ من كلمة (الحلم) مرجعية أساسية على الرغم من الأبعاد الخاصة أو العامة التي تحكمها[2].

ولا شك أن هذا المزج يعطي مؤشرا أوليا حول طبيعة التحليل النصي لمجمل النص الذي سيتم الاستناد إليه، فالأبعاد الجمالية والدلالية تشكل هاجس المحاولة، وهو منطلق لا ينقصه حقه إلا محاولة المزج غير المتكافئة لتعدد المشارب وتداخلها، وقد بدلواضحا أن المقاربة الإحصائ ية تهدف إلى الربط بين النص والسياقات التاريخية، فمفتتحها التطبيقي مؤسس لبعد رؤيا الخطاب الشعري الدرويشي دون العمق الذي يمكن أن تقوم عليه رؤيتها، وقد أبرز البعد الإحصائي جانبا تشخيصيا خضع لجدليات السياق، ولم يتحرك من داخل النص، إذ لم تبرز فاعلية التحول التن اصي بقدر ما أبرزت سلطة التاريخ، فالشعر يحلل من خلال هذا التاريخ على الرغم من أن العمق النصي يمكن أن يقدم هذا التوجه "فالشكل هو المتحكم في المتناص، والموجه إليه، وهو هادي المتلقي لتحديد النوع الأدبي ولإدراك التناص، وفهم العمل الأدبي تبعا لذلك"[3].

وثمة ملحوظة أخرى تتعلق بجدلية العلاقة بين اللغة والرؤيا، ذاك أننا هنا لا نرغب في محاولة الفصل بينهما بقدر ما نحاول أن نلفت النظر إلى أن القراءة ينبغي أن تركز على المعلم اللغوي الذي يمثل نقطة الارتكاز، ذاك أنها أداة فاعلة لقراءة

---

(1) الجبر، تحولات التناص في شعر محمود درويش ترائي سورة يوسف نموذجاً، ص44.

(2) المرجع نفسه، ص72-73.

(3) مفتاح، تحليل الخطاب الشعري استراتيجيه التناص، ص130.

ديناميكية النص وتحوله، ورصد صوره، وتحد يد مرجعياته، ومعرفة بنائيته، يضاف إلى ذلك أن اللغة عند درويش شهدت مرحلة التحول الجذري، والملمح الظاهر هو أن العلاقة المتتبعة هي علاقة رصد فضاء الحلم الدرويشي من الخارج ، وهو ما جعل الارتكاز على الأبعاد المضمونية هو الطاغي مع إغفال أهم الأبعاد التناصية ممثلة بالصيغ التركيبية ومعطياتها.

أما بخصوص حضور الإقرار بفاعلية التحول الديناميكي لتوظيف التناص فقد بدا مغيبا ؛ ذلك أن إشارات التحول غير واضحة المعالم في الجانب التركيبي على الرغم من أن الجانب الإحصائي كان خطوة فعالة في تحديد معلم المكون التناصي، لكن الإسراف في تبني جدلية الحلم الدرويشي، ومحاولة إثباتها صرفت القراءة عن الوقوف على جانب التناص، إذ تحوّل المشهد النقدي إلى المباشرة والشرح مبتعدا عن خصوصيات النص وتعالقاته الموضوعية، وطبيعة الانزياح في بنيته، على الرغم من أن طبيعة التحولات ترصدها بنية اللغة التي تعد مؤشرا على تحولات دلالية تتفاوت في سطحيتها أو عمقها، ثم إن التناص لا ينفصل عن منهجية السيمياء التي لم يتم تفعيلها على أساس البعد العلاماتي، وإنما بناء على الاسترسال في طرح مفردات تخدم الرؤيا بعموميتها وتفصيلاتها.

إن ربط فاعلية التناص في جانب البعد التاريخ ي يعد في ظني اختزالية قد لا تستند لمعطيات علمية واضحة المعالم، وقد تخرج النص في أحيان كثيرة عن مقاصده، لأنها تحاول أن تبسطه ضمن أبعاد هذا الواقع، لذا نلحظ الربط في أحداث الواقع، فهو محرك التفسير النصي في جوانب المعالجة ، وهو ما يعيدنا إلى دائرة النقد السياقي الذي يفترض أن القراءة تحاول الابتعاد عنها، ولعل الملحوظ في هذا الجانب هو الربط الدقيق لهذه الأحداث، وتفسير النص وفق رؤيتها ، لذا نراه يشير في صدد حديثة عن تناص سورة يوسف إلى اتفاقية أوسلو، وكأننا أمام عملية تأريخ عن طريق النص الشعري مع إسقاط واضح لفعل الحدث.

وتعكس قراءة حافظ المغربي توجها مشابها من حيث التناول النقدي، إذ تطرح تحولات التناص في الخطاب الشعري متناولة قصيدة درويش "الرجل ذو الظل الأخضر "، ومركزة على القراءة التأويلية، فهي تعيد فهم التناص على أساس

حضور الشعريات المتباينة التي تفعل دائرة التلقي ، وتفرّق بين النص والخطاب على أساس الإنتاجية ضمن فاعلية المبنى اللغوي الراسم لطبيعة الرؤيا مستخدمة تفاعلية الحراك التناصي في بناء دال ثري بين يدي الفاعلية الإبداعية انسجاما مع طرح مؤداه إن القصيدة تسير وفق نموذج خصب، وتتفاعل جميع مكوناتها لتحقيق ما تصبو إليه، فصيرورة التناص تسير من الأبعاد التاريخية والقرآنية؛ للوصول إلى متطلبات الحدث الفاعل، فالماضي يحاكم الحاضر الذي هو مرهون بالماضي، وبين الجدليتين تدور معالم التناص.

غير أن فهم التناص تباين وتعدد في كثير من الوقفات التطبيقية؛ لأن القراءة أخضعت معالجتها له لمعطيات بنيوية تارة، وتأويلية تارة أخرى، وبتناوب يمزج بين النصية والخطاب ، فهي تجعل من نص العنونة الفرعية تناصا داخليا وفقا لما طرحه جيرار جينيت، ولكنها سرعان ما غادرته إلى تتبع واضح لرؤيا القصيدة بتداخل بيّن في عملية التحليل، وباستثمار مقتضب للعلامة السيميائية، وبعض مبادئ التلقي، وأسلوب الالتفات موظفة إياها بوصفها أدوات مهمة لتعزيز رؤيا التناص، وبدا أن التحول المقصود هو جدلية النص بين الماضي والحاضر، وليس التحول النصي الذي يخدم عملية النمو النصي وتطورها، فهو تحول الخطاب الذي يفترض المتلقي حضوره وفقا للحدث النصي.

إن التركيز داخل القراءة يتم داخل بنية التناص، لكنها لا تهمل السياق، ولا تستبعده، وهي في نفس الوقت لا تذهب بعيدا عن النص، بل تطرح التكتيك المتعالق مع الخصوصية الإبداعية للشاعر، فالتناص يعد دالا ثريا على مدخلات الرؤيا الذاتية التي يحملها درويش، و التحولات تصاغ وفق اللعبة الفنية، وهو ما أسماه الباحث بـ "تكتيك المونتاج"، ومن ثم فإن هذه القراءة عمقت الفهم لجدوى فاعلية التناص وخصوصيته؛ لأنها تخوض في العمق النصي باحثة عن التأويل الذي لا يفرض على النص، بل يجاريه ويتفاعل معه.

مما سبق يظهر أن محاولة استحداث النموذج البنيوي العربي في تجربة درويش لنسق خاص لا ينظر للنص بتلك القوانين الصارمة التي تحاول بسط نفوذها عبر منطلقات علمية قد توائم تجربة ما بخصوصيتها وذاتيتها، لكنها يمكن أن تكون في

حدود مقبولة بمستويات تحليلية لا تخرج النص عن أطره التي يمثلها، وهي من جهة أخرى قد تكون عصية على التصنيف، لكن السعي الملحوظ يبسط فاعليته من خلال استحواذ غير قليل لمنطق النظرية التجريدي، ومحاولة أقلمته بطرح يوائم بين حدود المنهج، وأفاق النص ومعطياته، إذ لا تكاد تظفر بقراءة تبنت انغلاق البنيوية بعيدا عن إطارها الثقافي، وهو محاولة قد لا تخلو من الجرأة في الأصالة النقدية، إذ إن النص الدرويشي محكوم ببنية لا يمكن أن تكون منحوتة خارج الإطار الفني المفعل للحراك الثقافي والاجتماعي الذي يعيش في كنفه . هذه السياقات جميعا قد تكون إشارات فاعلة في التجربة الدرويشية التي وسمتها حركة الزمن وطبيعته بمفارقات نقدية قد نلحظها في محطات النقد البنيوي الذي يحاول قدر الإمكان مغادرة أطر حياة المؤلف ، إذ ينأى بنفسه عن متعلقاتها ليبرز المهاد السياقي بوصفها ورقة رابحة في إطار الممارسة الخلاقة للعمل النقدي.

من كل ما سبق أيضا يبدو أن ما حظيت به التجربة الدرويشية من الخطاب النقدي البنيوي قد لا يكون بالمستوى المطلوب سواء أكان على المستوى الرأسي أو المستوى الأفقي مقارنة مع عمق النص الشعري، ومناداة الكثير من النقاد بضرورات الوعي المنهجي القائم على النظر إلى فنية النص بعيدا عن تمثلات الواقع، أو سلطة الحدث، وقد ندرك أن الفاعلية النقدية تمركزت حول عموميات المنهج ضمن بسط حوار مع جزئية من الحدث القولي لرؤيا الداعين له، أو محاولة البحث عن الواقع في إطار الشعر دون الفعل التجريدي لنموذج اللغة، وإنما على أساس مواصلة الحوارية مع الداخل النصي الذي يزود الباحث في كثير من الأحيان بمفاتيح تضيء عوالم الخطاب الشعري، لكنها تبقى أحيانا قاصرة عن البحث في تجليات المشهد النصي؛ لأنها محكومة بعوالمه اللسانية النصية، وما يحيط بها من تجليات في حدود النصانية التي لا تتجاوز واقع التاريخ، فالأدب قد يفهم على أنه صياغة للواقع لا نقل لمستويات تمثلاته الفنية، وانعكاسها على الرؤيا الذاتية للفنان.

الفصل الثالث

اتجاهات ما بعد البنيوية

إستراتيجية التفكيك في تلقي النص الدرويشي

1.3 التفكيك: المعنى والمفهوم:

لقد احتلت استراتيجية التفكيك مكانة مهمة في سياق التطور النقدي الذي قدمه النقد الغربي ضمن فعل الـ تدافع الذي يعلن إيجابية الحاضر، وينقّب عن سلبية السابق الذي يبقى متهما بالقصور "باعتباره فكرا للماضي، أقصد للواقعة بعامة، تفكير بالحادث بالمؤسّس بالمبني، تفكير هو تاريخي، وما بعدي، وغسقي بفعل موقفه نفسه"[1] على الرغم من الاعترافات الجارية بهرمية الوصول إلى هذا الحاضر، لذا لا غرابة أن يتحول الموقف عند أحد النقاد من مرحلة ليدخل مرحلة أخرى مغيرا منهجا ومقتفيا آخر؛ استجابة لطبيعة التحول الذي تفرضه حركة التطور والتغير، فنحن أمام حركة دائبة تتقاطع فيما بينها في جوانب متعددة، لكنها تختلف في منطلقاتها ونظراتها الإجر ائية، وهو ما يسهم في تغاير النتائج وتعددها؛ استجابة لتعدد المعايير وتنوعها.

لقد حطّ التفكيك رحاله على أنقاض البنيوية التي منع الانغلاق النصي فيها محاولاتها للخروج من تحت وطأت البنية والنسق، وبدت العلاقة بين الدال والمدلول محكومة لهذا الإطار؛ مما أسهم بحضور النظرة المغايرة لها، فالتفسير المرتكز على الانغلاق النصي أضحى لا يؤتى أكله في رأي كثير من المشتغلين في حقل النقد؛ مما حدا بهم للسعي لنقض هذا التصور، ومد جسور جديدة بين البنيوية والعلوم الأخرى النفسية والاجتماعية، بل والخروج عن مقتضياتها، وتوجيه النقد لها ، وهو ما أسهم في ميلاد الحركة الجديدة وتلميعها[2].

---

(1) دريدا، جاك،الكتابة والاختلاف، ترجمة : كاظم جهاد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1988م، ص134.

(2) انظر: حمودة، المرايا المحدبة، ص257.

في هذا الصدد يمكن تذكر ما قدمه لاكان حول لا شعورية اللغة، وما أسس لــه هايدغر في فلسفته حول ماهية الوجود، ووظيفة اللغة، والطبيعة التدميرية، ومــدى إسهامها في الاعتماد على ممارسة لعبة الدوال ولامركزية العمل التي دفعت باتجــاه التركيز على قراءة العلاقة بين الدال والمدلول، وبعد الشقة بينهما، وهــي وقفــات أخذت تتطور حتى كتب لها النضوج على يد جاك دريدا الذي أقرّ أنــه لا وجــود لشيء خارج النص طارحا مجموعة من المبادئ من مثل : زعزعة الثابــت، ونفــي التمركز، وقراءة النص وفقا لمعا يير جديدة ثائرة على البنيــة، ورافــضة لأحاديــة القراءة، فالهدف يتجه نحو "الاستقرار، أو التموضع في البنية غير المتجانسة للنص، والعثور على توترات أو تناقضات داخلية، يقرأ النص من خلالها نفــسه، ويفكــك نفسه بنفسه"[(1)].

والواقع أن هذه الاستراتيجية تقود لعملية الهدم ا لقائمة على أبعاد نصية وفكريــة أكثر غورا، فهي تؤمن بتجريدية العقل، وتفنيد المقدس، وترفض أي عملية لتقنــين المعرفة معلنة مبدأ التناقض مع ما سبقها من مناهج نقدية تقوم علــى الميتافيزيقيــا، وإن كانت تشاطرها في بعض النتائج التي يمكن الوصول إليها، فالدعوة تتجه إلــى إرجاء المعنى، ونفي حضور نية المؤلف في النص[(2)]، ومن ثم فإنها تنفــي فكــرة القراءة الوحيدة أو الصحيحة، وهو ما يقــود لمبــدأ تعــدد القــراءات، واخــتلاف المقصديات.

ولعل من المهم في هذا الجانب استحضار الطبيعة المنهجية التي تقــوم عليهــا الإستراتيجية ؛ لأن الأبعاد النظرية لمفاهيم التفكيكية باتت على درجــة كبيــرة مــن الذيوع والانتشار من جهة المعرفة الخلفية، ونظام الفلسفة التي "يقيم حججه ضــمن نظامها، ولكنه يحاول في الوقت نفسه من خلال خصوبة اللغة أن يكسر ذلك النظام وأن يتجاوزه"[(3)]، ويبقى جانب الإجراء في الظل؛ لأن الغموض يلف معظم جوانبه،

---

(1) دريدا، الكتابة والاختلاف، ص49.

(2) زيما، بيير.ف.، التفكيكيةدراسة نقدية، تعريب : أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراســات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1996م، ص79.

(3) ستروك، البنيوية وما بعدها، ص205.

وهو ما يدعو دريدا في كثير من المواضع لصياغات متعددة قد تحمل في طياتها التنافر استجابة لنفي الحضور ذاته، واستنادا لمبدأ النقض الذي يتسرب لذات النظرية، فهو يَسِمُها بالمراوغة، وعدم الثبات، "فالتفكيك لا يمكن أن يختزل إلى أدواتية منهجية، أو إلى مجموعة من القوا عد والإجراءات القابلة للنقل بل إنه من جانب آخر ليس تحليلا ولا نقداً"[1].

إنّ التفكيكية إستراتيجية تنهض على رؤيا التلاعب بالمكونات اللغوية المشكلة للنص، والحفر الدائم وراءه رغبة في تقويض بنيانه [2]، فلا وجود لنظرية أدبية واضحة المعالم بينة الإجراء، وإنما يترك المجال الرحب للقارئ؛ ليبعد ذاتية المبدع، ويحل ذاتيته مكانه داحضا كل مسلمات النص، ومنتهكا لأعرافه التي قام عليها بانحياز واضح لفعل التأويلات المتناقضة التي يلغي بعضها بعضا استنادا لمقولة "تأكيد الاعتماد المطلق للتأويل على النص، والنص على التأويل"[3]، فليس من شك أن النص يمد المتلقي بدوال لا تلقى حضورها إلا بالتنوع المدلولي الذي يتم التركيز عليه بفعل حمله لبذور التناقض، فهي متعاليات تتعدى حدود اللعبة اللغوية وتتجاوزها إلى صنع مفهوم فكري وثقافي موجه [4]، فالقراءة النقدية لا ينبغي أن تهدف إلى إنتاج معنى متسق، بل يجب أن تكشف عن التناقضات والالتباسات من أجل أن يغدو الخطاب الأدبي قابلا للتفسير بجعله أقل إذعانا للقراءة [5]، فدريدا ينفي وجود التجانس في النص، ومن ثم فإنّ الهدف ينبغي أن يتجه نحو الكشف عن التناقضات والثغرات داخله[6]، وقد أكد جوناثان كلر هذا المنحى حين ذهب إلى أن

---

(1) دريدا، الكتابة والاختلاف، ص61.

(2) انظر: عدمان، عمر، قراءة النص الأدبي في ضوء فلسفة التفكيك، عالم الفكر، العدد 2، المجلد33، 2004م، ص66.

(3) دي مان، بول، العمى والبصيرة، مقالات في بلاغة النقد المعاصر، تحرير: فلاد غوزيتش، ترجمة: سعيد الغانمي، المجلس الأعلى للثقافة، 2000م، ص168.

(4) المرجع نفسه، مقدمة المترجم، ص4.

(5) سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص163.

(6) انظر: ثامر، فاضل، اللغة الثانية، في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص46.

"التفكيك لا يشرح النصوص بالمعنى التقليدي الذي يحاول الإمساك بوحدة المحتوى أو التيمة، وإنما يبحث في اشتغال التعارضات الميتافيزيقية بتفنيدها [1]، إذ إن طبيعة تلقي التفكيكية تكمن في البحث عن عدم التجانس داخل بنية الخطاب، ذاك أن هنـــاك قوى تفكيك[2] تتحكم في طبيعة التحليل، حيث يفكك النص نفسه بنفسه، وهذا ما يقود إلى لا نهائية القراءة ، وتعدد الدلالة.

2.3 تفكيك النص الدرويشي وإشكالية المنهج:

في سياق التصورات السابقة أخذت حركة النقد تتواصـــل رغبـــة فـــي قـــراءة النصوص، واستجابة لمعطيات نصية خضعت لمقولات الحداثـــة، و كـــان الـــنص الدرويشي محط أنظار بعض هذه القراءات التي وجدت فيه بغيتها، لكن وقفاتها عليه كانت محدودة، ذاك أنها لم تشكّل حضورا بالمستوى المطلوب في مجمل القـــراءات النقدية مقارنة مع الاتجاهات النقدية الأخرى؛ وهذا مرده -في ظنـــي - لظـــروف متباينة في حضورها، ومختلفة في تـ بريراتها، إذ لم يكن المشهد التفكيكي في مسيرة النقد العربي قد أرسى دعائمه بعد، وإنما تمت سيادته وسط العموميـــة، أو التوأمـــة المحكومة بمنظومة ثقافية انعكست بصورة أو بأخرى على مجمل القراءات النقدية، ولعل ذلك انعكاس طبيعي لمراحل التلقي التي بقي الغموض يرافقها في كثيـــر مـــن مراحل التجربة شأنها شأن كل ثقافة وافدة.

والظاهر أنّ السمة البارزة في توظيف هذه الإستراتيجية هو حضور الربط بين مصطلحي:الحداثة والتفكيك انسجاما مع الهدف الذي يتقاطع بينهما كما يظهـــر مـــن الآراء التي نادى بها أدونيس، وتبنتها بعض التجارب التي نظّـــرت لهـــذا ا لفكـــر، وأفادت من كثير من المقولات التي قدمتها هذه التوجهات [3]، وهي محاولات تبـــسط

---

(1) كلر،جوناثان، التفكيك، ترجمة : حسام نايل، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتـــاب، القاهرة، العدد66، 2005م، ص105.

(2) دريدا، الكتابة والاختلاف، ص49.

(3) انظر: الشرع، علي،التفكيكية والنقاد الحداثيون العرب، دراسات، المجلد 16، العدد الثالـــث، 1989م، ص197-199.

رؤيا الحداثة بوصفها منتجا ينفي ما قبله سواء أكان ذلك في الإعلان عن منهجيتها تصريحا أو تلميحا، وبمعطيات مختلفة اشتركت في الاستناد للمنحى الجمالي، وفهمت بتنوع استند لطبيعة التلقي وظروفه، والدعوة للخروج من صرامة المنهج النصي الذي بدا مقيدا لتأويل العلامة، وحسر المدلول، وملامستها لقضايا جوهرية فيه تتعلق بطبيعة النظر للغة في جوانب تشكيلها [(1)]، بل تبحث عن مظاهر هذه الحداثة في النص المنتج، فهي في كثير من الأحيان مرتبطة بحالة التطور سواء في جانب الإبداع أو النظرة النقدية له، وهو تصور ينسجم والرؤيا النصية الجديدة التي يكتنفها الغموض، وتزخر بمعطيات الحداثة التي تشكل "معادلة إبداعية بين الثابت والمتغير، فهي تسعى دوما إلى صقل الموروث، لتفرز الجوهري منه فترفعه إلى الزماني"[(2)]وهذا تصور يدفع باتجاه تغيير النظرة لمتضمنات النص :لغته، ورموزه، وأسطورته، وعلاماته، وحتى منهجية قراءته النابعة من هذه المعطيات، وهو مدخل يضعنا أمام تحولات تحتكم في أطروحاتها لكثير من الجدل، إذ لا يقتصر الأمر على التحول الإبداعي، وإنما يتجاوزه إلى تحولات في كثير من متطلبات ا لواقع الأدبي، تعددت في أهدافها وإجراءاتها من محاولات لصناعة النظرية كما يقدّمها الغذامي على أسس النقد الألسني، إلى التحول لدراسة الدال، وحرية العلامة، ولا نهائية القراءة كما يظهر في قراءة محمد جمال باروت، وتتعدى في بعض حالتها إلى تفجير اللغة، وتشظي دلالات ها، وحضور القلق النصي كما يبدو في قراءة غالية خوجة، ولا تقف المحاولات عند هذه المعطيات، بل تتجاوزها لمحاولة نفي التمركز الغربي لصياغة نظرية عربية من منطلقات وأسس تراثية[(3)]؛مما يعني أننا نحاور

---

(1) انظرأبو ديب، الحداثة، السلطة، النص، ص 34 وما بعدها؛ وانظر: باروت، محمد جمال، مفهوم الرمز الديناميكي وتجليه في الشعر الفلسطيني الحديث، محمود درويش نموذجاً، من كتاب زيتونة المنفى، دراسات في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1998، ط1، ص46-48.

(2) الغذامي، عبدالله، تشريح النص، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2006م، ص13.

(3) انظر: أبو ديب، جماليات التجاور أو تشابك الفضاءات الإبداعية.

قراءات[1] تحكمها مسارات فلسفية يقدّم في ضوئها النص على أساس محاولة التأسيس لمفهوم نقدي لم يتسم تلقيه بالانسجام، بل هو متدافع لتشكيل خطوط عامة تفترض قيامها على حرية القراءة، فالنص ميدان الناقد الأول، وإشاراته دوال حرة ترفض التقييد حتى في لغة الناقد الذي ينظر للنص على أنه [2]، بل إن التساؤلات التي تطرحها الحداثة كما يرى أبو ديب قلقة لا تطمح إلى الحصول على إجابات نهائية، بقدر ما يفتنها قلق التساؤل، وحمى البحث، وهو ما عبر عنه بحمى الانفتاح[3].

هذا الواقع ينبئ بانعكاس بيّن لجدل الحداثة في جانب المصطلح النقدي، وطبيعة الإجراء، فمظاهر التباين في الجانب التطبيقي انعكاس طبيعي لت باين الفهم والتلقي، واصطناع الآليات داخل الاتجاه، وغياب المنهجية واضطرابها يحتكم لهذا الوعي الذي يتطلب نقلة نوعية في تصوراتنا نحو العلاقة بين العلامة داخل النص والفكر الذي تتضمنه، وقد عكست هذه القراءات صورة في تفعيل مقولات التفكيك من جانب محاولتها الدخول إلى معترك الحداثة؛ لبلورة موقف نقدي، وعكس طبيعة ممارسة النقد بالمستوى الاستقرائي الذي يمثل تعددية المشهد في مستوى النظرية النقدية الحديثة، فهي تستعين بالعلامة السيميائية وحريتها، وتفعل مبدأ تعدد القراءة، وتستعين بمنهجيات مختلفة لها محدداتها النظرية، وآلياتـ ها التطبيقية التي تدعونا لمحاورتها ضمن هذا السياق، وهو حوار يتضمن طبيعة توظيف المنهج، وجدل الحداثة النقدية السائدة خلاله، وموضع النص الشعري من معلم التوظيف بوصفه برهنة على المنهج ، أو استدعاء النص لهذا المنهج لتحقيق ذاته.

---

(1) انظر: الغذامي، عبدالله، ثقافة الأسئلة، مقالات في النقد والنظرية، دار سعاد الصباح، الكويت، ط2، 1993، ص17 وما بعدها، وانظر: باروت، مفهوم الرمز الديناميكي وتجليه في الشعر الفلسطيني الحديث، محمود درويش نموذجاً، ص48-50.

(2) خوجة، غالية، قلق النص، محارق الحداثة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2003، ص10.

(3) أبو ديب، الحداثة، السلطة، النص، ص35.

لقد انعكس جدل الحداثة على معالجة النص الشعري عند كمال أبو ديب حين ناقش مفهوم هذه الحداثة مقترنا مع السلطة والنص، وحاورها ضمن محددات كثيرة تتصل مع مقولات التفكيك التي ترفض المركزية، وتعلن انهيارها، وتناقش المرتكزات الفلسفية التي تدعم هذه المرجعيات في الثقافتين العربية والغربية.

ويبدو حوار النص مكرسا لهذه المنطلقات، فالحديث يتحول إلى إشكالي، والشعر الحديث إلى ملتبس، ومتعدد الدلالات، ومن ثم يطغى التضاد والمفارقة الضدية، وتظهر التناقضات، ولا شك أننا نخوض مع **(أبو ديب)** في فلسفة الحضور التي يبسطها النص وفق الواقع الذي أنتجه، لذا لا غرابة أن نجده يعطي مفاهيم خاصة للغة تجسّد هسهستها [1]، وتعلي من شأن ديناميتها، فقد ناقش انفتاح النص سواء على مستوى اللغة، أو الإيقاع، أو ازدواجية الصوت، ومعنى المعنى، وعارض مذهب الانغلاق النصي، ويبدو أن تحليله لنموذج البعد الإيقاعي قد أثار قضية تعدد القراءة للنص، لكنه لم يفصح عن طبيعة هذه القراءات، ولم يبسط الفضاء الدلالي الذي يمكن أن يُشكَّل نتيجة هذا المنحى، وهو يعرض النموذج الشعري الذي يقدم هذا المنحى من قصيدة بيروت، إذ يقول درويش:

تُفَّاحةٌ للبحر، نرجسةُ الرخام،

فِراشةٌ حجريّةٌ بيروتُ. شكلُ الروح في المرآة،

وَصْفُ المرأة الأولى، ورائحة الغمام.

بيروتُ مِن تَعَبٍ ومن ذَهَبٍ ، وأندلس وشام[2]

غير أن الغريب في التحليل هو لجوء القراءة إلى السياق، وإشارتها إلى تدمير الحدث الواقعي بعد نقله للفضاء الشعري، إذ يتم الانفصام الحاد بين النص في وجوده الفعلي والحدث على مستوى الواقع، وهو ما أكده عندما قدّم نموذجا من قصيدة الأرض، ففصل بين حدث الواقع والتصوير الشعري، وحاول إبراز الفروقات

---

(1) هذا تعبير استعاره أبو ديب من كتاب : بارت وولان، هسهسة اللغة، ترجمة : منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1999م.

(2) درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، حصار لمدائح البحر، ص428.

بوساطة اللغة الشعرية، وطبيعة التجاور، والمواءمة بين ماهو واقعـــي ومـــا هـــو شعري، وقد قدم لذلك قول درويش:

في شهر آذارَ، في سَنَةِ الانتفاضَةِ، قالت لنا الأرض
أسرَارها الدمويَّة، في شهر آذار مرَّت أمام
البنفسج والبندقية خمس بُنات. وقَفنَ على باب
مدرسةٍ ابتدائيّةٍ، واشتعلنَ مع الوردِ والزعترِ
البلديِّ. افتتحن نشيدَ التراب.دخلن العناق
النّهائي[1]

وضمن فهم الحداثة ذاته يحاور عبد الله الغذامي قصيدة "عابرون في كلا م عابر" في كتابه ثقافة الأسئلة [2] ،ويطبّق بعض محددات الاستراتيجية، ويقف عليها ضـــمن حضور فعل التحوير، ومحاولة التوأمة النصية مع توجه لتـــرك المهـــاد الفكـــري والإجرائي لكثير من هذه المقولات، واجتزاء بعض التـــصورات الإجرائيـــة التـــي يقدمها على أساس فعل التمازج بين الحداثة العربية والحداثة الغربية.

وتتضمن المدخلات التي يصوغها مرتكزات تستمد حضورها من فعـــل التلقـــي المرتكز إلى حرية القراءة في سياق مشروع نقدي يستند في أسسه لنظرية ألـــسنية يطمح في تقديمها للقارئ العربي، ذاك أنه ينادي بالأخذ بمبدأ النصوصية :أي نقد ما بعد الحداثة ا لذي يأخذ من البنيوية والسيميولوجية والتشريحية منظومة المفهومـــات النظرية والإجرائية[3]، ومن ثم جاءت قراءته هذه امتدادا لما جاء به فـــي الخطيئـــة

---

(1) درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، أعراس، ص316.

(2) قد لا يفوتنا أن نؤكد أن هذه المعالجة تأتي ضمن مجـــال النقـــد الـــصحفي الـــذي ميزهـــا بالاقتضاب، وخفة الهوامش، والأخذ بأطراف القضايا دون الخوض في عمق النص، إذ لـــم تنجح محاولة التقسيم المقالي في معالجة كثير من القضايا النصية لـــضيق المـــساحة مـــن جانب، وانصراف بعض من أهدافها لجانب المناكفات الأدبية من جوانب أخرى.

(3) الغذامي، ثقافة الأسئلة، ص10.

والتكفير وكتب أخرى [1]، لأنّ كثيرا من المفردات التطبيقية التي طرحت فيه وجدت أصداءها في أطروحات الغذامي من مثل : مفهوم الأثر، وطبيعة التحول، والتكرارية[2]، وهذا النص يقدّم في سياق هذا التنظير النقدي الذي يتشكل من محاولة فردية لصياغة النظرية.

ومهما يكن فقد جاءت القراءة استجابة لضرورات ذات علاقة أرى من المهم بلورتهما قبل الخوض في تفصيلات القراءة نفسها؛ لما لها من تأثير في الـ قراءات التي بعدها: أولاهما تتجلى في تشخيص الواقع النقدي العربي الذي يسعى لمواكبة روح العصر في أنماطه المتعددة الجوانب، وهي خصوصية في هذا السياق انطلاقا من أن السعي كان حثيثا خلف فكر الحداثة، وهو صدى واضح لمقولات الثابت والمتحول التي أثارها أدونيس، وبدت معزو فة متكررة في كثير من القراءات التي تأخذ بهذا المبدأ ، غير أن الأمر عند الغذامي يأخذ طابع الإجراء من خلال اصطناع الآليات النقدية التي يتحقق حضورها في تبني التوأمة ضمن تصور النقد النصوصي الذي قاد بدوره إلى طرح ثاني هذه الجوانب والمتعلق في إعلان المطمح القصي الذي تتبناه القراءة، وتعرضه من خلال مقدمة لا تفتر عن التذكير بضرورة التطوير وفق هذا المنهج، "فمستقبل الدراسات الإنسانية يخبئ لنا نظرية نصوصية سيظفر بها كاتب ما، ويصوغها بلسان عربي مبين ... وسوف يكون الجرجاني هو صوتيم النظرية ولبابها"[3]، وهو مطمح تكمن إشكالية ته في وجوب استحضار مقدار الفجوة المتحققة بين التنظير والواقع في محاولة لتجاوز إشكالية قائمة على الثنائية الواضحة بين الأصالة والمعاصرة، فتشكيل الكل الموحد من الأرخبيل النقدي المتعدد الأصول

---

(1) انظر: الزهراني، معجب، النقد الجمالي في النقد الألسني، قراءة لجماليات الإبداع وجماليات التلقي كما يطرحها كتاب (الخطيئة والتكفير) لـ الغذامي، عبدالله، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد 15، العدد الرابع، 1997م، ص193؛ وانظر: البنكي، محمد أحمد، دريدا عربياً، قراءة التفكيك في الفكر النقدي العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005م، ص122.

(2) الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص51-59.

(3) المرجع نفسه، ص10.



في جانب البعد الألسني يثير مجموعة من الإشكاليات التي تكمن سماتها في الاختلاف والاختلاط الذي مُنيت به هذه المناهج في الأسس الفلسفية والفكرية والإجرائية إلى درجة النقض، أو الهدم، أو التنكر، وهو ما ينعكس بصورة واضحة على البعد الإجرائي ، لأن سياق الطرح يحمل رؤيا استثمار النص في سياق البرهنة على نجاح المنهج وصلاحيته.

وقد برز ذلك في طبيعة الارتكاز على العلامة التي يشكّل حضورها توافقا مشتركا بين نظريات الحداثة مع اختلاف توظيفها، لكن القراءة تميل إلى استثمار الجوانب الشكلية المرتبطة بالتحليل، مما أسهم في غياب مرتكزات المنهج لحضور مثل هذه التوليفة التي تتغاضى عن الأسس الفلسفية والفكرية التي قامت عليها تلك المناهج مع أن دريدا لم يأل جهدا في تأكيد هذه الرؤيا القائمة أصلا على الفلسفة، فهو لا يفتأ يذكرنا أن الاختلاف الذي يبسط وجوده على النموذج اللغوي قائم على مسلمات ممتدة في هذا الوجود "فالحياة كمادة مختلفة ومثيرة للاختلاف، والعقل كحياة مختلفة ومثيرة للاختلاف، والثقافة كطبيعة مختلفة ومثيرة للاختلاف، وكل ما يعبر عن أشياء غير المجتمع والحرية والتاريخ والروح ..إلخ فهو مختلف ومثير للاختلاف"[1]، فالإشكالية المتصاعدة تكمن في تحديد أهداف النقد لا انفتاحها، وفي بيان غايتها قبل بحث إجراءاتها؛ لأنها مقدمات ينبني عليها نتائج واضحة وعميقة.

أما ثالثة الأثافي فتتجلى في الأمثلة المقدمة بين يدي القراءة على أساس البرهنة على إمكانية دمج المناهج للخروج بمنهج النقد الألسني، فالنقد الأدبي يعد مزيجا من علوم مختلفة هي النحو والبلاغة والمنطق، وكذلك البلاغة المكونة من مزيج الإعجاز والمجاز والمذهبية، وهي جوانب ينبغي الاعتراف بمهادها التاريخي والفلسفي الذي ضمن لها فعل التواصل، ومنحها تعددية في الآفاق والإيحاءات، مما يعني حضور كثير من الفجوات التي ينبغي محاصرتها لصياغة المنهجية التي ينادي بها الغذامي، إذ إن من الصعب الا توأمة بين منهج يدعو إلى الانغلاق النصي، والبحث عن بنية للعمل الأدبي، ويبعد المؤلف، وبين آخر لا يؤمن بالتمركز ،

(1) دريداجاك، الاختلاف المرجأ، ترجمة : هدى شكري عياد، مجلة فصول، الهيئة المصرية، المجلد السادس، العدد الثالث، 1986م، ص6.

ويرفض حضور المعنى، ويؤمن بانفتاح البنية، ويطلق يد المتلقي في أسس النص وبواعثه، استنادا لموقف " ذاتوي يجعل الذات كل شيء، ويدفع بالموضوع إلى مرتبة متخلفة، بل تشكك في الجوهر في إمكانية الوصول إلى الحقيقة الموضوعية عن طريق سلسلة متواصلة من عمليات تفكيك النص ونقضه"[1].

كل هذا قاد إلى اضطراب الأداء التطبيقي الذي آثر فيه الغذامي تقديم عرض تحليلي شكلي للقصيدة ، ارتكز فيه على النموذج اللغوي كما قدمه ياكبسون، واستثمر الجانب الجمالي في النص، فهو يستثير مبدأ الضدية التي يشعر درويش بوجودها من العالم واللغة والذات، فاللغة تعاكسه ولا تطيعه؛ وهذا انعكاس واضح لموقف المبدع، وهو لا ينفصل عن الواقع الاجتماعي.

ويحصر الغذامي بؤرة العمل النقدي في الوظيفة الانتباهية التي يجعـ لها سمة للغة درويش في محاولة للموازنة بين سلطة النص، وسلطة القراءة ، إذ يرصد تواصلية الوظيفة بأحكام متعددة الوجوه، ويوحّد بين وظيفتي التوصيل والانتباه، فدرويش كما يرى يسخّر اللغة لتكون أكثر فاعلية، اللغة من حيث هي لغة، وهو تصور ينطلق من توجيه أسئلة جريئة تـ ثار من داخل البعد النصي، وبالتأكيد فإن هذه الأسئلة يمكن أن تكون أدوات تأويلية مع المتلقي، وتكمن التعددية في محاولة الفعل القسري لوظيفة النص، إذ تبدو متداخلة إلى حد كبير، ذاك أن القراءة تقرّ بالفصل بين مرحلة المباشرة والغنائية، لكنها تعيد طرحها ضمن بعد الغـ نائية ذاتها، مع تفعيل المقولات الانطباعية التي تجعلنا نقر بأننا أمام قراءة تفاعلت فيها اللغة الإنشائية والخطابية؛ لأن طبيعتها تعكس موقفا تتحدد معالمه في الحديث عن درويش الموقف ،قبل الحديث عن درويش القصيدة، لكنه حديث مفعم بتجاذبات منهجية تحاول ربط معالم النظرية بحدود التطبيق[2].

ونحن نرى أن الغذامي يفهم قضية المزج المنهجي فهماً خاصاً، إذ يبدو أن تطبيق المنهج التوفيقي بهذه الكيفية يسهم في حراك مجموعة من الإشكاليات التي من

---

(1) ثامر، اللغة الثانية، ص62.

(2) الغذامي، ثقافة الأسئلة، ص 39-40؛ وانظرسياق ربطه بين اللغة والفعل ، ص41 وما بعدها.

أهمها:استجابة التحليل لمعالجات متعددة اضطرت القراءة للانتقال من مـــنهج إلـــى آخر، دون إغفا ل السياق الخارجي الذي طالما ركنت إليه من باب الضرورة، وهنـــا يمكن تقديم نموذج متعلق بمناقشة القراءة لإشكالية العنونة، إذ يبرز طغيان القـــراءة النصية التي تعني بالمفهوم الغذامي (التشريح)، وتتمثل في الكشف عن داخل النص من خلال تفكيكه وإعادة بنائه على وفق ما جاء بـ ه رولان بـــارت، وهـــي تـــورد الخطاطة التالية لتفسير العنونة:

الجملة	عابرون في كلام عابر
النقيض	باقون على لغة باقية
الجملة	أيها المارون بين الكلمات العابرة
النقيض	أيها الباقون في"على "اللغة الباقية

في هذا الصدد تدخل القراءة في محاولة لمناقشة مبدأ المدلول الشد عري؛ للوقوف عليها ضمن فعل الثنائية القائمة على التناقض، ويمضي في إثباتـــه علـــى أســـاس الحضور الكوني رابطا بين ما يجري فـــي العـــالم الخـــارجي، ومـــا يـــدور فـــي النص، والنتيجة أن "جملة"عابرون في كلام عابر " تقتضي وتحتاج جملـــة (بـــاقون على لغة باقية،)وحكم على الأولى أنها متعلقة باليهود وفقا للسياق الـــذهني [(1)]،أمـــا الثانية فمتعلقة بالفلسطينيين، وهي تناقش الربط بين العنونة والمـــتن، ودور هـــذه العنونة في تقديم الخطاب، وهي قراءة بيّن الغذامي فيها مفاصل العنونة مستغلا فعل الضمائر، والثنائيات، والتكرارية على الرغم من أن طبيعة مناق شة الدال خـــضعت لأبعاد سياقية في بعض الأحيان إلى جانب إيراد بعض الإشارات الداعمة لتفـــسيره وفق التصور الذي اقترحه من مثل :"شاء راقص، الهيكل العظمي للهدهد، العجل "، وهي من متعلقات الديانة اليهودية، وما يهمنا هو طبيعة مناقشته للدال الثاني المتعلق بعبارة"باقون على لغة باقية "، فقد أوّلها على أن المقصود بها هم الفلسطينيون وفقـــا للسياق الخارجي ، مع إيراد إشارات تدعم هذا التوجه من مثل :"الـــدم ، واللحـــم ، والمطر، والحجر، والقمح"، وهي عناصر البقاء التي تقابلها عناصر المرور.

(1) الغذامي، ثقافة الأسئلة، ص54.

إن مكمن الاعتراض هو أن الناقد أخذ النص للبرهنة على نجاح المنهج ، وكان اختياره لنص أورده بعض الباحثين على أنه يمثل مرحلة الغنائية والمباشرة في مسيرة درويش الشعرية [1]، وهذا ما جعل آلية التوصل إلى ماهية المدلول تحتاج لمزيد من المناقشة والتحليل ، فالرغبة تتوجه نحو استثمار النقد الألسني ، وتبني مبدأ النقض الذ ي يقوم على أساس القراءة المزدوجة التي تبحث عن عيوب الخطاب ضمن جدلية تعدد المعاني وتضاربها ،انطلاقا من أنها "تشخيص للتناقضات التي يحملها الخطاب سواء على سطحه، أو داخل هيكله العام، وسواء أكانت تلك التناقضات مجرد تعارضات أو جملة نقائض "[2]؛وهذا ما يمكن أن يقد م بعضه النمط الإحالي الذي يجبرنا على دعم اتجاه تعددية القراءة التي نادى بها الفكر التفكيكي.

وهنا تقع الإشكالية، إذ تسود لحظة العشوائية، ولا يتكشف للقارئ مفصل الإجراء، فطبيعة التفسير تحيلنا إلى انفتاح القراءة على "ماهية أيديولوجية المدلولات وليس على شكلها "[3] على افتراض أن لعبة الشكل تطرح التعدد؛ لكن البعد الموضوعي يطرح المباشرة والوضوح، ذاك أن لعبة الضمائر تتفاعل فيما بينها مشكلة ثنائية الفرد/الجمع، مما يشجع على فرض غياب البعد القطري، أو حضوره لصالح البعد الأممي، وبخاصة في حضور جانب الضدية التي تدعم اتجاه ت فاعل الأمتين لا سيما في ظل وجود الإشارات التاريخية والدينية، والتركيز على الماضي الذي يعنينا منه أمميته لا قطريته.

إن ما يمكن تبنيه في هذا المضمار هو وجود البون الشاسع بين عمليتي التنظير والتطبيق؛ لأن انغلاق النص بكل تأكيد سيعطي نتائج وصفية متفاوتة في طبيعتها عن إثارة إشكالية الدوال الحرة داخل السياق الذي ترفضه أصلا طبيعة التفكيك، مع

---

(1) انظر: الصكرحاتم، كتابة الذات، دراسات في وقائعية الشعر، دار الشروق، بيروت ، ط1، 1994م؛ وانظر: السعافين، إبراهيم، لهب التحولات، دراسات في الشعر العربي الحديث، دار العالم العربي للنشر والتوزيع، دبي، ط1، 2007م، ص225.

(2) الجابري،محمد عابد، الخطاب العربي المعاصر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ص12.

(3) بارت، مبادئ في علم الأدلة، ص73.

إدراك أننا أمام منهجية مركبة تفهم التفكيك في ظل حضور البنية على الرغم من أنها تعوّل على قضية الكتابة في مقابل الكلام، وهو مذهب رولان بارت الذي يرى أن النص المكتوب هو نص مفتوح، وهي دعوة إلى أن يدرس النص من خلال تناقضاته الداخلية، ومن ثم تتحول القراءة الواحدة لعدة قراءات؛ مما يضعنا أمام تضاربات كثيرة ؛ لأن النتائج انعكاس للمقدمات.

في هذا المجال يمكن استحضار طبيعة الفاعلية التي تنظر لها إستراتيجية التفكيك التي لا تلغي الخارج النصي ولا ترفضه، وإنما تتعامل معه ضمن محددات الطرح الذي تتبناه على الرغم من أنه طرح يضمر أكثر مما يصرح، فدريدا يقر بالقول: "إننا لا نستطيع أن نبقى داخل النص، ولكن هذا لا يعني أن نمارس بسذاجة سوسيولوجية النص، أو دراسته السياسية، أو سيرة المؤلف أعتقد أن ثمة بين خارج النص وداخله توزيعا آخر للمجال والحيز . وأعتقد أنه سواء في القراءة الباطنة أم في القراءة التفسيرية للنص عبر مسيرة الكاتب، أو تاريخ الحقبة يظل شيء ما ناقصا دائما"[1].

أما التفعيل الأكثر وضوحا لطبيعة الإشكال المنهجي فيحضر في ظل طرح القراءة لما أسمته بـ "النص والأثر" من خلال مقولة الشيخ الرئيس ابن سينا عن حالات الشعر عند العرب "[2]، فالقراءة تزاوج بين المقولات، وتفهم الأثر على أنه"القيمة الجمالية التي تجري وراءها كل النصوص، ويتصيدها كل قراء الأدب، وتحسبه (سحر البيان)الذي أشار إليه القول النبوي الشريف "[3]، وهي تقدم وظيفة اللغة التنبيهية والجمالية، وهذا تأكيد لإعادة مقصدية النص بالإشارة إلى السياق اللغوي الذي يؤكد حضوره في "أفعال الأمر" (حملوا، وانصرفوا، واسحبوا)، فالفعل هو صاحب السيادة والسلطان؛ لأنه صانع الأثر، ومحدث الفعل والانفعال؛ لذا فإنه يسود في سائر مقاطع القصيدة بتعميم هذا الحكم انطلاقا من سياق خارجي تبحث القراءة ضمنه ما أحدثته القصيدة من أثر على الإسرائيليين، وهو ما أسهم في طغيان

---

(1) دريدا، الكتابة والاختلاف، ص51.

(2) الغذامي، ثقافة الأسئلة، ص70.

(3) الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص53.

السياق الواقعي الذي تبحث فيه عن البؤرة التي يمكن أن تدعم توجهات الأثر عنـــد التركيز على مركز العمل من أجل تقويضه، غير أن ما يقدم في هذا الاتجاه يقترب من نظريات التلقي، لأن التحليل يتجه لملء الثغرات، واستحضار عوامـــل الرتـــق النصي، والبحث عن المعنى لا خلق الإشكاليات القائمة علـــى انفتـــاح الـــنص، أو التمركز حول بؤرته لهدمه، وهذا الفعل يقود إلى ضرورة مناقشة الفهم الغذامي الذي يبدو أنه ينط لق من محددات ثقافية خاصة تسعى لخلق واقع نقدي خاص للخروج من قيود المنهج إلى فضاء الاجتهاد، وهو ما يمكن التدليل عليه بمحاولة الإطاحة بهـــذا المنهج فيما بعد حين أعلن ضرورة التحول للنقد الثقافي.

ولعل طبيعة الإجراء تكشف عن الفجوة بين مفهوم الأثر عند ديريدا من جهـــة وعند الغذامي من جهة أخرى، ذاك أنه يعده "بديلا لإشارة سوسور، ويطرحه لغـــزا غير قابل للتحجيم، ولكنه ينبثق من قلب النص كقوة تتشكل بها الكتابـــة "[1]، وهـــو تحديد غير واضح المعالم في طبيعته الإجرائية، وما يزيد من غموضه حصره فـــي الجزء الخاص بالمتلقي في جانب البعد النف سي، ومهما يكن فإن منطلق التعميم فـــي هذا الحكم يتجلى في تحديد المفهوم على الرغم من أن دريدا نفسه جعل منـــه فعـــلا فضفاضا، فالأثر يتحقق بوجود لعبة الاختلاف في الـــسياق النـــصي، ذاك أنّ "كـــل عنصر يتأسس انطلاقا من الأثر الذي تتركه فيه العناصر الأخرى في السلـــسلة أو النسق"[2]؛ مما يعني أن الأثر يرتكز إلى عناصر سيميولوجية يمكن مناقشتها تفكيكيا بفعل الفجوة بين الدال والمدلول، إذ إنه "الإمكانية التكوينية للتلاعب المتبـــادل بـــين أطراف التضاد بين الأنا والآخر باختصار :إن الأثر الأصل هو الإمكانية التكوينيـــة لما يعرف عادة بالاختلاف "[3]، وهو ما يؤكده الغذامي في كتابه الخطيئـــة والتكفيـــر حين ردد مقولة ليتش الذاهبة إلى أن "التشريحية تعمل من داخل النص لتبحث عـــن

---

(1) الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص54.

(2) دريدا، الكتابة والاختلاف، مقدمة المترجم، ص33 .

(3) البازعي، سعد؛ الرويلي، ميجان، دليل الناقد الأدبيمكتبـــة الملـــك فهـــد الوطنيـــة، ط 1، 1995م، ص55.

الأثر، وتستخرج من جوف النص بناه السيميولوجية المختفية فيه [1]، فهــو يخــضع للطبيعة الشكلية، ولا يتعلق بالمضمون،[2] وهو ليس حضورا، ولكنه شبه حـــ ضور ينتزع الشيء من موضعه، ويستبدله بآخر، ويشير إلى ما وراءه [3]، ومن ثم تبــرز طبيعته المؤكدة لطبيعة "العلامة العامة التي تشير إلـــى وجــود شـــيء غائـــب أو مرجأ"[4].

إن ما يلحظ هو أن حكم التعميم في هذا الصدد ينطلق مـــن إشـــكالية التحديـــد المفهومي للاصطلاح النقدي، وليس أدل على ذلك من حصر مفهوم الأثر في سحر البيان الذي استحضره من الأثر النبوي عادا إياه محققا لغايته مـــن خـــلال الفعـــل والانفعال أو العجب [5]، ولا شك أن ذلك تسطيح غير مرغوب فيه؛ لأنه ينفي الأسس الفكرية والفلسفية، ويبسّط من طبيعة المنهج الذي ينظر للأثر على أسس مغايرة قـــد تكون أكثر ديناميكية؛ فالأثر فيها متنوع ومتعدد يخـــضع للقـــدرات الخلاقـــة لـــدى المبدعين، ويسمح باستحضار علاقات الغياب مع تأكيد انفتاح القراءة التـــي تـــسائل النص، ولا تفرض عليه الأبعاد الواقعية، وكل قراءة من هذه القراءات تعيد إحيـــاء الأثر وفق منظور أو ذائقة أو تنفيذ شخصي[6].

وهذا الفهم قد يسلمنا لاستحضار بعض الفروق بين السحر الجمـــالي وعنـــصر التأثير، ذاك أن إنكار هذا البعد غير وارد البتة، لكنه قد لا يكون بـــافتراض مبـــدأ أيديولوجيا الخطاب الشعري ؛ لأن"النصّ هو الأداة التي بها ولأجلها يقع الصراع "[7] وعليه ، فإن من الممكن أن نفهم فكرة الأثر على أساس النقض المقدّم مـــن اللغـــة،

---

(1) الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص56.

(2) دريدا، الكتابة والاختلاف، ص154.

(3) دريدا، الاختلاف المرجأ، ص56.

(4) خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ص112.

(5) الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص73.

(6) إيكو، أمبرتو الأثر المفتوح، ترجمةعبدالرحمن بو علـــي، دار الحـــوار، اللاذقيـــة، ط 2، 2000م، ص40.

(7) أوكان، عمر، لذة الكتابة أو مغامرة الكتابة لدى بارت، إفريقيـــا الـــشرق، الـــدار البيـــضاء، 1991م، ص51.

فالثغرات التي يتركها التعدد للعلامة هي التي تمنحنا لذة التلقي على أساس التفاعل بين قطبي النحويةأي: اشتراك البلاغة والنحو لتشكيل المبدأ الجمالي [(1)]، لكن ذلك مبني على استثمار هذه الثغرات في انفتاح القراءة، وعدم تقييدها، لأن "الشفرة الرمزية تهتم بالتعارضات والتقابلات التي تحدد تعدد المعاني وقابليتها للانعكاس [(2)]، فالبلاغة تتحول إلى رديف للشعر أو الأدب، فهي الخطاب التفكيكي نفسه الذي نسميه أدبيا، أو بلاغيا، أو شعريا؛ لأنها نص يسمح بوجهتي نظر متنافرتين تتبادلان التدمير الذاتي[(3)]. ولعل هذا المسلك يدعم توجه دريدا نحو التوليد والاختلاف، بل نحو التسامي حول إرجاع النص إلى أي فكرة ميتافيزيقية، ومثل هذا يثير تساؤلنا حول مدى فاعلية المنهج إذا كانت القراءة قد توصلت إلى ما توصلت إليه بعض القراءات؟ وهل نحن بعد ذلك بحاجة إلى هذه ا لمحاولة المضنية إذا كنا نقف في المربع الذي انطلقنا منه.

هذه الإشكالية التي نلحظها في الخطاب النقدي لدى الغذامي كانت حاضرة في كثير من النماذج التي ارتكزت على مفاهيم الحداثة، وحاولت أن تجعل من النص بؤرة للتواصل بين أطراف عدة هي النص ومتلقيه دون إغفال حركة الواقع الثقافي، وحرصت على التركيز على حركة الدال والمدلول، ومبدأ النقض، وحرية التأويل، وتفكيك النص وفق ما فهم عن رولان بارت وبخاصة في المرحلة الانتقالية بين البنيوية والتفكيك؛ ذاك أن التفكيك فهم في بعض القراءات على أساس أنه "تفجير لطاقات النص، وإشراك في إعادة تكوينه"[(4)]، وهو المبدأ الذي لمسناه لدى الغذامي

---

(1) كريستوفرنوريس، التفكيكية الفكر والممارسة، ترجمة صبري محمد حسن، دار ا لمريخ للنشر، الرياض، 1989م، ص56؛ وانظر: مصطفى السعدني، التناص الشعري، قراءة أخرى لقضية السرقات، دار المعارف، الإسكندرية، 1991م، ص87.

(2) سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص134.

(3) انظر: دي مان، العمى والبصيرة، مقدمة المترجم، ص5.

(4) الخطيب،حسام، تقنية النص التكويني ومغامرة مع نص درويشي، من كتاب : الشعر العربي في نهاية القرن : تحرير وتقديم: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1997م، ص69.

وقد حاول حسام الخطيب إعادته حين استند لمفهوم كرستيفا حول التناص ، وفهم النص على أساس أنه ديناميكي متحول، مما يفتحه أمام إمكانية نهائية لتشابك العلاقات[1]، وهذا ما يفتح المجال أمام إسهام القارئ الذي تكمن وظيفته في إقامة الوصلات التي خلقها التشعب النصي بمستويات وإمكانيات لا نهائية[2].

إن الجانب المهم في القراءة يكمن في محاولة هدم النص ،وإعادة بنائه على أسس يصنعها القارئ، وهو جانب فتح لبعض العلامات النصية مجالا رحبا للحركة حين بدا التركيز واضحا على الحضور والغياب في النص، وقد تجلى ذلك في مناقشته لنرجسية درويش التي قدم لها مفاتحا شعريا يقول فيه درويش (لم أكن نرجسا)، وقد نفى في تحليله حضور هذه النرجسية، وهو تحليل افتراضي لم يقدم عن طريق البعد النصي ،أو ما يمكن تسميته بالوصلات الدلالية.

غير أن القراءة وقعت في بعض المزالق من مثل طرحها للإنتاجية من خلال المؤلف، والعمل، والتقليد الأدبي [3]، وهو ما يعزز حضور المقصدية المحددة التي ترفضها قراءة التفكيك، وإلى جانب ذلك تبني الركون إلى فعل الوصف على الرغم من إثارتها لقضية التكرارية التي كانت مدخلا ضروريا لكشف النص؛ مما أسهم في كثير من الأحيان في حصر النظرة لهذا النص في أبعاد تاريخية قد تكون دخيلة عليه[4]، يضاف إلى ذلك عدم ثقة الناقد بهذا المنهج، لذا تبدو اللغة الواصفة أكثر طغيانا من لغة النقض[5].

أما الإشكالية الأخرى التي تحضر في استثمار هذه الإستراتيجية فتنحصر -في هذا الجانب- في طغيان جانب التاريخ ، وانحسار دور القارئ الذي أولاه النقد

---

(1) الخطيب، تقنية النص التكويني ومغامرة مع نص درويشي، من كتاب : الشعر العربي في نهاية القرن، ص48.

(2) المرجع نفسه، ص90.

(3) المرجع نفسه، ص84.

(4) انظر ربطه بين اكتشاف أمريكا وسقوط غرناطه، ص 92؛ وانظر ربطه بين قول درويش (الشرق شرق، والغرب غرب)، وتعليله إياه بإسقاط الماضي على صلح أوسلو، ص92.

(5) الخطيب، تقنية النص التكويني ومغامرة مع نص درويشي، ص89.

التفكيكي اهتماما أكبر؛ وتفعيل المقولات السياسية [1] التي توجّه العمل النقدي، وهـذا ما يظهر جليا في تحديد طبيعة الإحالات التي تذهب بعض القراءات لحصرها فـي مستويات الدلالة المنسجمة والسياق الشعري [2]مع أن النقد التفكيكي لا ينادي بمثـل هذه التوجهات، ولا يسعى لها، ويرفض الوثوق بالقراءة الواحدة، وغالبا مـا يقـرن الحديث عن القارئ بالأثر النفسي الذي يحققه النص، وقد لمسنا جزءا منه في حديث الغذامي وبعض القراءات الأخرى.

والواضح أن طبيعة التلقي للاستراتيجية القائمة على المزج بين مفهوم الحداثة والتفكيك فرض مظاهر متنوعة لطبيعة الإجراء، فاستنادا لإمكانيات تعدد المعاني في النص التي أغفلها الغذامي في قراءته التطبيقية تحديدا، وظهر بعضها عند الخطيب يقرأ محمد جمال باروت الرمز الديناميكي عند درويش، وتعكـس تـسميته نزعتـه لرفض المركزية، وقد بناها على أساس تدمير المعنى القديم للرمز [3]، وهو تحـوّل في النظرة لارتباط هذا الرمز بالرؤيا، ومن ثم فإن القصيدة الحديثة هـي قـصيدة الرؤيا التي تتجاوز مسمى القصيدة الرمزية العربية، أو ما أطلق عليه اسم المدرسة اللبنانية الحديثة[4]؛ مما ترتب عليه توجيها خاصا يختلف عن الواقع الرمزي للقصيدة العربية، ولعله تصور مؤسس على طبيعة النظرة للدال الشعري، لذا يقـدم رؤيـاه للرمز الديناميكي عند درويش مرتكزا على هذا البعـد، ذاك أنـه يطـوِّع آليـات استثمرت فيها تقنيات واضحة المعالم في النص الشعري أملا فـي تقـديم قـراءة تتواصل مع فعل التفكيك ببعض مقولاته، لكنها تحرر نفسها من قيوده حتـى ولـو كانت في جانب التنظير، فقد استفادت قراءته من كثير من مقولات الحداثة لتفعيـل الجانب الجمالي، والخروج إلى مقتضيات أخرى تحددت في ميتافيزيقيـا الحـضور

---

(1) الخطيب، تقنية النص التكويني ومغامرة مع نص درويشي، ص92.

(2) المرجع نفسه، ص91.

(3) انظر: باروت، مفهوم الرمز الديناميكي وتجليه في الـشعر الفلـسطيني الحـديث، محمـود درويش نموذجاً، ص49-50.

(4) المرجع نفسه، ص51.

اللغوي المتمثل في ما وراء البعد النحوي والبلاغ ي، والارتكاز على مفردات التفكيكية من مثل:الإشارة الحرة، والأثر، والتكرارية.

إن عنونة القراءة تبرز توجها خاصا لاستثمار تداعيات العلامة، فهي تشير إلى ما أسمته بالرمز الديناميكي، وهذا ما يفترض وجود المناقض الآخر المرتكز إلى السكونية ،أو التواطؤ الجمعي الذي ذهب إليه أكثر من باحث [1]،إذ يقرأ الرمز وفقا للطبيعة المتصورة بين الدال والمدلول، وما يشير إليه ضمن تصور الاعتباطية، وهذا ما يرفضه بيرس حين يفرّق بين الإشارة، والأيقونة، والرمز، فقد عدّ الرمز علاّقة اعتباطية تستند في موضوعها إلى عرف "[2]وهي ميّزة للرمز الأد بي الذي أضحى يستلزم مستويين :مستوى الأشياء الحسية ، أو الصورة الحسية، ومستوى الحالات المعنوية المرموز إليها، وذلك بافتراض وجود علاقة بين ذينيك المستويين كما فهمتها المدرسة الرمزية[3].

إن ما تطرحه القراءة ينسجم وحداثة الرمز الديناميكي الذي يستمد حضوره من فلسفة التلميح، والاستمرارية، والإيحاء والديمومة، وهو ما يمكن تسميته بالنص المفتوح، أو بالتعددية الدلالية، أو بالإشارة الحرة ، مما يعد لحظة فاصلة [4]، بين المفهوم لدى المدرسة الرمزية، وقصيدة الرؤيا التي تنظر للرمز الديناميكي على أنه عنصر أساسي من مفاهيمها، وهذا التشخيص ينبع من مفهوم الحداثة الشعرية الذي أخذ يتنامى ليشكل إطارا مفهوميا يدفع نحو البعد عن التقريرية والتسطيح، بل يعزز الحركة الدائبة نحو التمرد من القيود، وهو ما حملته بذور الحركة الشعرية في العصر الحديث، وعلاقته مع الوعي بدور الشعر وماهيته؛ مما انعكس ع لى طبيعة

---

(1) بارت، مبادئ في علم الدلالة، ص 82؛ وانظر:إيكو، العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه، ص85.

(2) إيكو، العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه، ص91.

(3) انظر: أحمد، محمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1978م، ص40.

(4) باروت، مفهوم الرمز الديناميكي وتجليه في الشعر الفلسطيني الحديث، محمود درويش نموذجاً، ص48.

هذه القراءة، وهي لفتة تخوض في البنية العميقة للنص إن أدركنا مدى فاعلية حركتها في تقديم الفجوة بين النظام اللغوي والطبيعة الرمزية للغة الشعرية، لكن السؤال الذي يبقى مفتوحا هو كيفية توظيف هذا المنحى؟ وطريقة البحث عن فاعليته ضمن تحليل النص الشعري؟، إذ إنه وعلى الرغم من أهمية هذه الرؤيا في دينامية النص إلا أن من الواضح أن القراءة تستفيد من بعض أطروحات استراتيجية التفكيك، لكنها لا تفعلها، وتفصل بينها وبين منطلقاتها الفلسفية في الإجراء كما هو حال التجربة النقدية التي أضحت مرتكزة إلى فكرة التجميع النظري لـ لمنهج؛ لأنها تسعى للكشف عن متعلقات جمالية لا تصل لدرجة المفهوم التفكيكي حول الخطاب، وليس أدل على ذلك من احتفائها بجوانب المعنى داخل المفردة التي نظرت إليها التفكيكية على أنها أسس منظمة تستهدف الطبيعة النصية، بل بوصفها أداة للوصول إلى معنى، وهذا ما قدمه رولان بارت باسم الدلالة الصريحة ،أو ما أسماه الجرجاني معنى المعنى[1].

وهو بالمقابل تحديد يقدم إشارة أخرى على أن الفكر المنهجي يتلاقى في أسس التنظير بين باروت والغذامي، فما قدمه الغذامي حول البعد الجمالي الذي طرحه الجرجاني يعيد باروت بعضه حين تسعى قراءته للوصول إلى المعنى و (معنى المعنى) تتجه إلى تعميق الرمز داخل منظومة (الإشارة الحرة) بدل التسطيح، ومن ثم فإنها تعيدنا إلى دائرة المزج بين مفهومي : الإشارة والرمز بتعميم اصطلاح الإشارة ليشمل الرمز؛ مما أسهم في خروجها إلى مقولة الدال الحر في آلياتها التطبيقية، لكنها تطرحها على أسس التكامل والبناء، وهذا ما يفضي إلى بنائية هذا الدال بدل نقضه، إذ ينظر للرمز على أساس البعد الجمالي، انطلاقا من فهم الجمالية الرمزية الفرنسية التي تجمع بين الرمز والمماثلة في إطار الجمع بين الرمز، وما يشير إليه من طبيعة الحضور، وبهذا المعنى تكون المماثلة عنصرا بنيويا في الرمز،

---

(1) باروت، مفهوم الرمز الديناميكي وتجليه في الشعر الفلسطيني الحديث، محمود درويش نموذجاً، ص58.

وطبيعة معرفية ميتافيزيقية له في آن واحد [1]، وهي ذات القناعات التـــي أوردهـــا باروت حين ناقش نظام الاستيعاب الجمالي للعالم[2].

ولعل مثل هذا التصور يمكن مناقشته في ضوء النظرة لــبعض الــدوال التـــي طرحت على أساس الديناميكية النصيـة دون تحديد للكيفية التي تــنهض عليهـــا، إذ يمكن أن تكون الرمزية المتعلقة بشهر(آذار) في قصيدة الأرض إحــدى إيحاءاتهـــا، فالرمز في نص القصيدة - كما ترى القراءة - لا يعود دالا علـــى معنـــى "يمكـــن مركزيته منطقيا، بل إنه دال حر يثير إشارات ســـيميولوجية تولّـــد تـــأثرا دلاليـــا بالانبعاث مثلما يولّد الانبعـــاث أثـــرا دلاليـــا بالمـــستودع الأســـطوري للإشـــارة السيميولوجية، فنحن إزاء شبكة معقدة من التداخلات النصية يستدعيها الدال الحر [3]، وهو ما يعني أن الفاعلية التي نجدها في قراءة رمزية (آذار) تتقلص في معطياتهـــا عند بحث بقية الرموز وذلك بتحول هذه القراءة إلى تتبع ما تشير إليه هذه الرموز، وقصرها على البحث عن المدلول الشعري الذي أكثر التركيز على ما أسمته (معنى المعنى)، أو(الدلالة الضمنية)، وهي متعلقات خاصة بالـــصورة، ويظهـــر المعلـــم التفكيكي للرمز من خلال حرية الإشارة التي تدور في إطار النص حسب، والفهـــم كما هو واضح يخضع لطبيعة التفكيك كما قدمه بارت في نقده البنيوي أي إقامة هذا البناء ،وتفتيته بغية الوقوف على أهم معالمه وسماته، إذ كيف ينشطر الدال؟، وكيف يتآلف مع مجموع الدوال الأخرى؟ وكيف يصنع لنفسه لحظة تحوّل يكون فيها قادرا على الحركة والإيحاء، ومنح النص فـاعلية غير سكونية؟، ومن ثم تفترض القـــراءة تخطي درويش الاستخدام المألوف للرمز والمنحصر في سمات (التقليـــد والمنطـــق

---

(1) باروت، محمد جمال، الحداثة الأولى، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمـــارات، الـــشارقة، ط1، 1991م، ص72.

(2) المرجع نفسه، ص69-72.

(3) باروت،مفهوم الرمز الـديناميكي وتجليه في الشعر الفلسطيني الحـــديث، محمـــود درويـــش نموذجاً، ص58.

المحدد، وشبه الخارجي إلى اختبار ديناميكي مستوعبا (الرمزية) ومجاوزها في آن، فهو يراه على أنه حركة خالقة أطرافها الحلم والذكرى والإحساس[1].

ومن هذا يمكن القول :إن ما تقدمه القراءة هو سعي نحو الائتلاف، واستعراض المعاني، ومحاولة تأصيلها لتحقيق الدلالة وفق مرتكزاتها الألسنية، وهو ما يمكن أن نقدم له بالجدول التالي وفق طبيعة تجريد الفعل النقدي:

العلامة	الإشارات المتجاورة	وجه الاختلاف بين العلامة والمدلول	مبلغ الدلالة
الأرض	اخضرار المدى	-	الانبعاث
آذار	احمرار الحجارة.	-	التجدد
الانتفاضة	خروج المسيح	-	الولادة
	الإخصاب		

في هذا النموذج تأتي العلاقات السيميائية متضافرة؛ لأنها تتسم بالتعدد الظاهر، ويستند الحكم على وعي الـ مبدع" فلا أدل على التنافر بين (المعنى) و(الدلالة) من أن (درويش) لا يستطيع نفسه أن يحدد معنى محددا لما يكتبه فما كتبه يتنافر مع المعنى ويتفق مع الدلالة "[2]، ولعل هذا الطرح يتعارض مع محدودية الدلالة التي يرفضها رولان بارت حين يقر أن نسبة النص إلى مؤلف معناه إيقاف النص وحصره، وإعطاؤه مدلولا نهائيابمعنى انغلاق الكتابة [3]، إذا ما أضفنا أن المبدع ليس صاحب سلطة في هذا الجانب، وإنما تنحصر العلاقة بين النص وقارئه.

ولعل التفريق بين المعنى والدلالة يشكل نقطة جوهرية في الـ حكم في ذات السياق، لكنه تفريق -في ظني- كان سيؤتي أكله لو استند للدال النصي بدل مقصدية المبدع، ودون حكم الانطباع؛ مما يقود لضرورة الإشارة إلى طبيعة فهم العلاقة بين الدال والمدلول في المنهجين :البنيوي والتفكيكي على حد سواء، فسوسور يخرج الرمز من حدود العلامة؛ لأنه يشير إلى شيء معين بذاته، وهو يفترض وجود

---

(1) باروت، مفهوم الرمز الديناميكي وتجليه في الشعر الفلسطيني الحديث، محمود درويش نموذجاً، السابق، ص55.

(2) المرجع نفسه، ص61.

(3) انظر: بارطوولان، درس السيميولوجيا، ترجمة :عبدالسلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، ط2، 1993، ص82-85.

الاعتباطية، ويحدد قيمة العلامة بتقابل العناصر، "فقيمة العنصر تتحدد طبقا لمحيطه، والقيمة تستمد وجودها من النظام "[1]، ومن ثم فإن الافتراض يقوم على وجود التضافر المعلن الذي يحقق إمكانية حصر المدلول ضمن شفرة نصية، أما التفكيك، فالعلامة حرة سائبة لا تخضع لأي علاقة، ودريدا يفترض وجود الاختلاف والإرجاء في صميم العلامة، لأنها غير متصلة مع غيرها، وحضورها مستمد من هذا الاختلاف، وهذا ما أكده بول دي مان حين بحث الفجوة بين المعنى الظاهر والمعنى الضمني مقرا أن ذلك لا يتحقق إلا بالكشف عن تعارض ما هو داخلي وخارجي[2].

إن الرمز الشعري في القراءة علامة حرة، لكنه يعود لذات المربع الأول من الفهم البنيوي، فهو مرتبط بوجود العلاقة الاعتباطية، لكن محور الاختلاف يدور حول عدم إقامة البنية، وإنما بصنع الاختلاف والإرجاء، والمحاولة في القراءة لا تعدو أن تكون شفرة ترميزية بين النظام اللغوي، والواقع الشعري الذي منحها سمة التعدد والإيحاء، ولكنه بالمقابل نقلها في بعض الأحيان إلى العمومية، فحين يناقش محمد جمال باروت رمزية (الهدهد) يدخل في جدلية البعد الصوفي الذي أشار له غير باحث[3]على الرغم من أنه بقي يدور في ذات الإطار، إذ إن الغموض بقي سائدا، وأسندت ديناميكية الرمز للبعد الدلالي الضمني، وقد عدّه مرآة رؤيوية وكشفية، وقد تجاوز إشارته لرمزية الهدهد القرآنية، ويبدو أن غموض رمزية الهدهد أكثر وضوحا؛ مما تبدو متداخلة ومتحركة بفعل التكثيف لا التقويض، ولو حاولنا الدخول إليه من هذا الباب لكتشفنا مدى التعارض بين الأدوار التي يقدمها

---

(1) سوسور، علم اللغة العام، ص135-137.

(2) دي مان، العمى والبصيرة، ص173.

(3) انظر: النقاش، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة ؛ خريس، أحمد ، قصيدة الهدهد مقاربة للمرجعيات وتصلبات الدلالة ؛ وانظر: عجينة، محمد، حفريات أ دبية في شعر محمود درويش، مشروع قراءة في قصيدة الهدهد، ألف، مجلة البلاغة المقارنة، القاهرة، العدد 24، 2004م، ص89. وهي قراءة متأخرة عن قراءة باروت ودارت في ذات الدائرة مع عدم وضوح منهجها وتشابه نتائجها مع قراءة أحمد خريس.

الهدهي فالسياق العام للنصوص المرجعية، وانعكـــ اس ذلـــك علـــى أداء الـــدال المتحرك.

إن طبيعة الإرجاء متصلة بصورة أو بأخرى بمفهوم الاختلاف؛ لأنها نابعة منه، وهي نقيض الائتلاف، وفعلها هذا سيقود لإرجاء الدلالة الكلية للنص، مما يدلل على أن هذا التقويض سيقود إلى لا نهائية القر اءة، وهو ما يعني أن الإجراء ينبغـــي أن يقوم على خلخلة العلامة لا اتساقها :أي تدمير مفهوم العلامة ومنطقها كله"[1]، وهـــذا فهم قد لا ينطبق والإجراء المقدم، ولا يتوافق مع الأمثلة التي ناقشتها القراءة، فهي احتمالات واردة في ظل اللغة الشعرية، لكنها لم تصل إلى العمق الحقيقي في إدراك التناقض؛ للوصول للمرجعيات غير الثابتة كما يفترضها المنهج.

ولا بد أن نشير في هذا المضمار أن تلقي الرمز بهذه الطبيعة قاد إلـــى تفعيـــل مفهوم التلقي الذي يبدو أن معالم فهمه متقاربة بين قراءة الغذامي وباروت ،فقد عدّ إنتاجية تعيد خلق القصيدة، وهي تستند في ذلك إلى رؤيا لا نهائية القراءة، لكنّها في الواقع تواصلت مع نظريات نقد استجابة القارئ، إذ حاولـــت أن تمـــارس عمليـــة المثاقفة بين النص ومتلقيه، ذاك أن الرمز الديناميكي بطبيعتـــه قابـــل لقـــراءات لا محدودة، مما اقتضىإثارّة المخزون النفسي والثقافي والروحي والـــسيا سي لعمليـــة القراءة ليشكل علاقة تأويل الآثار الدلالية للرمز "[2]، وهذا نابع من كشف العلاقـــات الداخلية، وإبراز سلطتها من خلال تأثر المتلقي، ومقصدية المؤلف.

لقد أدرك باروت أن سر عملية التفكيك ينهض على أساس متني يربط بين اللغة وصناعة التفكير، وأورد إشارات غير قليلة عن ممكنات اللاشعور الجمعي [3]، لكنه أبقى التحليل في إطار بنية الدلالة الخاصة، ولم يجعل من القضية قراءة حـــرة مـــع تداخل للبعد النفسي، والانحياز لمتجانسات الرؤيا الشعرية، وقد سادتها العمومية في جانب توسيع دائرة الحكم دون الاستناد لخصوصيات نصية دخل فيها شعر د رويش

---

(1) دريدا، الكتابة والاختلاف، ص104.

(2) باروت، مفهوم الرمز الديناميكي وتجليه في الشعر الفلسطيني الحـــديث (محمـــود درويـــش نموذجاً)، ص60.

(3) المرجع نفسه، ص56-57.

في كل مراحله؛ مما أسهم بوجود خصوصية للرموز لم يكن ليتوقف عندها العرض بهذا الإسهاب[1].

أما فكرة التكرارية فقد استثمرتها القراءة عندما وقفت على رمزية (الأب) فـــي نص درويش ضمن فعل التصورات السابقة، لكنها تمّت في هذا الحضور من خلال الامتصاص والتحويل، وهو تصد ور ينفي مركزية البنيوية؛ لأنه لا يفترض قيام لغـــة العمل الأدبي كلغة تواصل، بل كلغة إنتاجية منفتحة على مرجعيات مختلفة، تـــدخل معها في علاقات [2] على الرغم من أن محور التحليل هو الاحتكام للسياق، والبعـــد النفسي، إذ تشير القراءة إلى عملية الإسقاط، والدمج ما بين التا ريخ والحاضر لتسقط كل مجرتها على علاقة الفلسطيني بأرضه [3]، وهذا تحليل يتعارض مع مـــا يقدمـــه التفكيك؛ لأنه نزوع نحو التمركز، وتحديد المرجعيات، وتقييد الدال.

وإذا كان المعيار المشترك للدراسات السابقة هو الإعلان عن المنهج، وتفعيـــل بعض مقولاته، ومعاينة النص الشعري من خلالها، وإن بدا بدرجات متفاوتة، إلا أننا نقف على قراءات اقتربت من استثمار الإســـتراتيجية، وحاولـــت توظيـــف بعـــض مفرداتها من مثل : التقويض، والتمركز، والإرجاء، وانفتاح القراءة، والتأويل، فقـــد قرأ محمد عبد المطلب فعل الإرجاء المستند للتأويل في هذا السياق، وأشار لـــ بعض إجراءاته حين ناقش تطور التجربة الشعرية عند درويش عن طريق المواءمة بـــين ثلاثة مراكز تتحدد فيها الإنتاجية : منطقة الخارج بكل مكنوناتهـــا الواقعيـــة وغيـــر الواقعية، ومنطقة الداخل التي تمثل منطقة جذب للمركز الأول حيث يتشكل منهمـــا معا نوع من التفاعل النفسي والذهني، والمركز الثالث الـــذي يتمثـــل فـــي ارتـــداد

---

(1) أحيل القارئ في هذا المضمار لرمزية الأب في بعض القراءات، إذ بدت فـــي كثيـــر مـــن النصوص متعددة الإيحاء، ومتقلبة الدلالة حتى في القصيدة الـ واحد، انظر: حسن، الـــدرويش يخضر فوق جذع السنديا ن؛ وانظر: الزعبي، الشاعر الغاضب محمود درويش دلالة اللغـــة وإشاراتها وإحالاتها؛ وانظر: الشيخ، السيرة والمتخيل.

(2) ماضي، من إشكاليات النقد العربي الجديد، ص161.

(3) باروبقفهوم الرمز الديناميكي وتجليه في الشعر الف لسطيني الحـــديث (محمـــود درويـــش نموذجاً)، ص65.

المنطقتين السابقتين معا إلى الخارج مرة أخرى في بناء صـــياغي لـــه مواصـــفاته الجمالية المفارقة للصيغة المألوفة[1].

غير أن القراءة مازجت بين الأسلوبية وانفتاح الدلالة، وكان توظيفها لمرتكزات التفكيك خاضعا لهذه الأبعاد مع تداخل و اضح لقضايا الواقعية النقديـــة، وهـــو مـــا انعكس على قراءة النص الشعري، فقد تكررت في تحليلاته جدلية الداخل والخارج، وحاول التركيز على التناقض بين ما هو واقعي وما هو خارجي وهنا أظنه يلتقي مع كمال أبو ديب في إسقاط الخارج لإبراز تناقضات النص وهو ما يعني أن النص لا يفكك نفسه بنفسه، وقد يكون من المناسب أن نعرض واحدا من النماذج الشعرية التي شملها هذا التحليل، إذ يقول درويش:

أحنُّ إلى خبزِ أُمي

وقهوةِ أمي

ولمسةِ أمي

وتكبرُ فيَ الطفولةُ

يوماً على صدرِ أُمي

وأعشق عمري لأنِّي

إذا مت:

أخجلُ من دمعِ أُمي![2]

إن التحليل يتجه نحو إبراز الصدق الوجـداني، وتكامليـة محـوري الـداخل والخارج، وهو يركز على الجانب الانفعالي، والغريب أنه يطرحه في جانب قصدية المبدع، والتفاعل النفسي مع إثارة بعض القضايا الأسلوبية، مـن مثـل التكـرار، والإسناد.

---

(1) عبدالمطلب، محمد، تطور تجربة محمود درويش الشعرية، مـن كتـاب زيتونـة المنفـى، دراسات في شعر محمود درويش، ط 1، المؤسسة العربية للدراسـات والنـشر، بيـروت ، 1998م، ص80.

(2) درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، عاشق من فلسطين، ص49.

وقد وقف على تشخيص طبيعة التجربة عند محاولته التأصيل لبعض المصطلحات من مثل : (الموقف، والحالة) ، وهي تتصل بجوانب متعلقة بذات التجربة الدرويشية قبل تعلقها بآليات البحث التفكيكي، إذ نجد أن مصطلح الموقف متصل بالجانب الصوفي وبدا قصره على ثنائية الداخل / الخارج، وقد اقترب من فعل التفكيك حين ناقش انفتاح الدال الشعري، وتعدد التأويل[1] على الرغم من التحليل المرتبط بالجانب الصوفي الذي يرتبط به، والتداخل الذي لا يفضي إلا إلى محاولة المزاوجة بين الداخل والخارج مع استثمار واع لمحددات النص على مستوى المفردة والتركيب.

وإذا كانت القراءات السابقة قد وقفت على النص ضمن منهجيتها ا لواعية لبعض مرتكزات التفكيك إلا أننا نجد بعضها الآخر قد اضطربت نظرتها للنص دون أن تتعمق في فهم طبيعة هذا الاتجاه؛ مما انعكس على آليات التوظيف لديها، وتنوعت زاوية النظر تبعا لمنظور التلقي، وطبيعة الفهم، فقد امتزج الاتجاه النقدي مع الاتجاهات الأخرى[2]، ووُظِّف العنصر الجمالي فيه، لكن نص درويش لم يكن حظه من خلال هذه القراءة الشيء الكثير؛ لأنها بقيت في إطار الوصف الشارح، فهي استنطاق نقدي لشاعر ولد ملتزما، وعاش ملتزما "[3]، فهو يعيد ذات الجدلية النقدية التي تحاكم الشعر وفق منظومته الاجتماعية، ولم تخل الوقفة من سطوة اللغة العاطفية التي تحاول أن تقدم فكر درويش.

ولم يبتعد بسام قطوس عن مثل هذا المنحى حين قام بتقديم جدارية درويش في تسرع واضح استند لمفهوم القراءة غير المحددة، فهي تخضع للقراءة الإنتاجية كما يرى[4]، لكنها في الواقع انطباعية ، ذاك أنها لا تنطلق من خصوصية العلامة النصية، مما أفضى إلى أن يكون الحديث حولها وصفا شارحا على الرغم من

---

(1) انظر: إشارته لقراءة دلالة (الوردة) في قصيدة درويش (مزامير)، ص89.

(2) النابلسي، مجنون التراب، دراسة في شعر وفكر محمود درويش.

(3) المرجع نفسه، ص14.

(4) انظر: قطوس، بسام، منع النص متعة التلقي، قراءة ما فوق النص، دار أزمنة، عمان، 2002م. فقد كتب فصلاً عنوانه: (التمنع وتأجيل المعنى أو إرجاؤه)، ص89.

التكثيف البارز لاصطلاحات نقدية لم يتم توظيفها مـــن مثـــل :(الإرجـــاء، والـــنص المتمنع، ودرجة الشعرية) ، وقد جاءت نتائج القراءة متواضعة، لأنها تكرار لبعض ما جاء به بعض الدارسين، ولعل ما ور د في دراسة خليل الشيخ وردده بسام قطوس خير شاهد على تكرار مقولات الآخرين[1].

وقد أفاد بعض الباحثين من جانب البعد الألسني الذي وظّف التداخل المنهجـــي بالطريقة المزجية أخذا بمبدأ حرية العلامة لمناقشة الـــدال الـــشعري فـــي الـــنص الدرويشي على الرغم من العمومية التي تعاذ ي منها، وقد أثارت قضايا نصية متعددة تعلقت بلغة النص ، وكشفت عن سر جماليته على الرغم من أنها لم تطـــوّع ذلـــك لإبراز قراءة متكاملة تبسط خصوصية الخطاب، أو تصل لتفسير كثير من الظواهر المتعلقة بهذا المنحى.فعندما تقرأ غالية خوجة[2] نص "أحمد الزعتـــر" تـــستند للغـــة النقدية الإبداعية كما ترى، ففي إحدى وقفاتها تقف على قصيدة الرمل وتورد المقطع التالي:

إنّه الرملُ
مساحاتٌ من الأفكارِ والمرأة،
فلنذهب مَع الإيقاعِ حتى حتفِنَا
في البدءِ كان الشّجرُ العالي نساءً
كان ماءً صاعدًا، كان لغة.
هل تموتُ الأرضُ كالإنسان
هل يحملها الطائر شكلا للفراغ؟[3]

فالنص النقدي في تحليلها هو منطلق لممارسة إبداعية تحاكي لغة النص، فهـــي لغة نقدية تتمازج مع النص وتحاوره، منطلقة من محاولة إبراز جانب التناقض بين الذاتي والموضوعي، وهي ذات الجدلية التي توائم بين الداخل والخارج، لذا نلحـــظ العمومية في تجاوز بعض الرموز، والاستناد للبنية وتناقضاتها، لكنها تحاكم الرؤيا،

---

(1) انظر: الشيخ، جدارية محمود درويش، ص312.

(2) خوجة، قلق النص، محارق الحداثة.

(3) درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، أعراس، ص312.

ولا تقف على حدود اللغة، وتبدو هذه الغاية مرتبطة بوسيلة الاستناد إلى معالم محارق الحداثة في خليط نصي يتجاوز الانسجام إلى التناقض، والتحديد إلى المطلق، فالبنية لا تحدد النص، والقراءة تستهدف "تخطي أثرية الثابت والمتحول، حيث الأثر الثابت هو مدى ممارسة التأثير على السحر الخالد بما يشع من كامن الذات الإنسانية متجها صوب المطامح والتطلعات والتطور، وبالتالي اختراق هذا الثبات نحو التغيير الذي سيقودنا إلى الأثر المتحول "[1]؛ إنها تحاول تجاوز مرجعيات هذه الحداثة إلى اللامنهج، إذ تبدو بلورة المفاهيم النقدية غير مهمة لديها ضمن هذا التحديد القائم على مزج لغة النص بلغة النقد على الرغم من اتكائها على كثير من مفاهيم هذه الحداثة، فالارتكاز على (التناص النقدي) -إن جاز لنا ذلك- يوظّف كثيرا من مقولات النقد الغربي والعربي ضمن هذه التوليفة الخاصة، ومن ثم يكون النص المدروس مسرحا لتفاعل النقولات النقدية لتحضر لحظة الانفصال في البعد التطبيقي حين يتحول النقدفي كثير من مواضعه إلى لحظة وصفية تطغى على لغة النص [2]، ومن ثم حضرت تعميمات في جانب تحديد المفاهيم أو إطلاقها، وتعميم الحكم النقدي، وطغت لغة النقد الممزوجة بالإنشائية في مواضع كثيرة على لغة النص، على الرغم من حضور بعض المنطلقات التي تركّز على انفتاح القراءة، وتوترات النص، وحرية الدال[3].

3.3 جماليات النص وحدود التفكيك:

تشكل المكونات اللغوية حافزا فاعلا لاستراتيجية التفكيك، لما يمكن أن تقدمه للمتلقي من محفزات؛ لأن النص يتحول في حالة التجربة الجمالية إلى إشارة، وهو

---

(1) خوجة، قلق النص، محارق الحداثة، ص10.

(2) درست الباحثة قصيدة (أحمد الزعتر) مرددة مقولات محمد لطفي اليوسفي في وقفته على القصيدة، وبدت التعليقات منسجمة مع هذا التوجه، لكنها تعاد بالقالب الجديد الذي يشتت الحركة أكثر من أن ينظمها. انظر: اليوسفي، بنية الشعر العربي المعاصر؛ وانظر: خوجة، قلق النص، محارق الحداثة، ص181 وما بعدها.

(3) انظر: وقفتها مع رمزية (الرمل) في إحدى مقاطع درويش، ص90.

ما يعني التحول الفني المتجدد [1]، وهذا بنظر التفكيكيين مكمن الفاعلية التي تتحقــق في الطبيعة الحرة للإشارة، وقد لمسنا جزءا كبيرا من هذا التصور في قراءة محمد جمال باروت وإن كانت مشدودة لفعل انسجام الخطاب [2]، غير أن هــذا التــصور يتلاقى مع اتجاه التلقي، إذ لا يشفع الاكتفاء به لوسم أي ممارسة نقدية بأنها قــراءة تفكيكية؛ لإهمالها لكثير من التصورات التي قامت عليها هذه الاستراتيجية، ولغيــاب الفواصل التي يمكن أن تعود لكل اتجاه نقدي.

غير أننا نقر أن تحرير الدال كان هو مرتكز الجمالية في النظــرة لنــصوص درويش، فهي مثير يسمح بتحقق الأثر الذي تباين فهمه، لكن تفاعلها ونتائجها متعددة الصور بين النقاد بعد أن اختلفت زاوية النظر لديهم في قــضايا المــنهج، وتعــدد استثمارها في الدخول للنص الشعري، ولقد أسهمت الجمالية النصية عند درويش في التأسيس لتوجه الخطاب النقدي؛ وهو ما يبدو جليا فــي قــراءات أجمعــت علــى ضرورة النقد النصي القائم عليها، والاستفادة من منجزات العلامة، والخروج إلــى دائرة التأويل، وتحديد طبيعة المعلم اللغوي لطبيعة اللغــة الــشعرية التــي ميــزت درويش، وأعطت لقصائده خصوصية الإبداع، لكنّ هذا التقديم تدافع فــي أشــكال تفعيله في الجانب التطبيقي، ففي حين طمح الغذامي إلى إقامة منهجه الألسني الــذي يتشكل من أرخبيل النظريات النقدية على أساس المعادلة الإبداعيــة بــين الثابــت والمتغير، نجد (أبو ديب) يعلن مركزيته العربية الرافــضة لكثيــر مــن متعلقــات المركزية الغربية ــ وإن كان لا يضرب عنها صفحا ــ لكنه يدعو إلى ضــرورات الاستثمار الفعلي لجماليات النص المستمدة آفاقها من داخله، لذا نراه لا يفتأ يعلــن عن منهجه[3] إذ يحاول استثمار هذه الجمالية ضمن فعل يشير إلــى أن المجــازات

---

(1) الغذامي، تشريح النص، ص20.

(2) باروت مفهوم الرمز الديناميكي وتجليه في الشعر الفلسطيني الحــديث ، محمــود درويــش نموذجاً.

(3) تحدث أبو ديب في كثير من القضايا الجمالية، وضرورة تفعيلها في الجانــب النقــدي فــي رسالته عن الجرجاني، وبقي يضعها في سياق الوعي النقدي المعاصر، وهمومــــــه

النصية والعلاقات في النص تنتج منطقا مزدوجا ومتناقضا[(1)]، وهو ما بدا واضحا في التفريق بين المحور الحقيقي والمجازي، وما يثيره من انفتاح دلالي حين يتم تدمير اللغة من الداخل، تدمير القواعدية فيها، ومحاولة إعادتها إلى بناها اللاقاعدية، اللامتشكلة[(2)]، ورفض السلطة وتمركزها، أو في عرضه لبعض النصوص الدروشية الداعمة لوجهة النظر المتقابلة /المتغايرة في قراءة لجماليات التجاور، أو تشابه الفضاءات الإبداعية متجاوزا فضاء اللغة إلى فضاء الذوات، إذ يرى أن الإنتاجية النقدية لتكوين النظرية تنبثق من ذات الواقع[(3)]، ولا يؤخذ المنهج بعيدا عن معزل النتاج الأدبي، وهو ما يستدعي بلورة نظم الحداثة بالصيغة المتداولة في النقد العربي[(4)]؛ فسمة الانبهار بالآخر ولّدت حالة من الانصراف عن منجزات العمل الإبداعي[(5)]، وقادت للدعوة للحضور المنهجي المنطلق من اكتناه المكونات الداخلية للنصوص العربية واستخلاص جمالياتها ليصار إلى تعميمها، ومن ثم اشتقاق نظرية أدبية نابعة منها[(6)].

هذا التصور المتنامي في حده الأول والمتجانس نوعا ما مع بعض الدعوات النقدية، قاد إلى معالجات مختلفة في المحاولات النقدية السابقة، ففي حين ركزت القراءات التي عرضنا لبعضها سابقا على تتبع المعنى وانسجامه، والوقوف على خصوصية الدوال وديناميكيتها يذهب أبو ديب [(7)] باتجاه آخر يستند إلى تقويض

النقدية الحاضرة. انظر: أبو ديب، أنهاج التصور والتشكيل في العمل الأدبي، ص 8-9؛ وانظر: أبو ديب، جماليات التجاور أو تشابك الفضاءات الإبداعية.

(1) كلر، التفكيك، ص105.

(2) أبو ديب، الحداثة، السلطة، النص، ص47.

(3) أبو ديب، كمال، جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979م.

(4) أبو ديب، جماليات التجاور أو تشابك الفضاءات الإبداعية، ص44.

(5) نفسه، ص76-77.

(6) نفسه، ص45.

(7) أشير في هذا المضمار إلى التلاقي الكبير بين ما يقدمه أبو ديب، وما أشار إليه إدورد سعيد وأدونيس في العلاقة بين الثابت والمتحول بين السلطة والتغيير . انظر: سعيد، إدورد، العالم

المسلمات داخل النص، فهو يفعّل مبدأ (انهيار المركز) الذي أسس لـــه دريـــدا ، إذ يصبح العمل والإنتاج بلا مركز أو بؤرة يفيض منها، بل أصبحت ســمة للإنتـــاج بتنوعه وتناثره وتعدد أنماطه[1].

ويبدو أن هذا التصور قد انعكس على قراءة النص الدرويـــشي الـــذي تعكـــس جماليته خصوصية الإبداع ليس على أساس البعد الأيديولوجي حسب - كما حاولت أن تطرحه كثير من القراءات - وإنما انطلاقا من جماليات هذا النص، وما يخلقـــه نظامه العلاماتي من تناقضات تفصل بين محو ريه العـــادي (الـــواقعي) والمجـــازي الكنائي؛ مما يعني دخول النص في عالم الغياب، وفتحه على إمكانات أخرى جديـــدة أو على واقع من الاحتمالات [2]التي سبق وأن أشار إلى بعضها محمد جمال باروت في سياق بحثه عن طبيعة الرمز الديناميكي، لكنه سعى لمناقشتها من جانب الحضور السيميائي القائم على انفتاح الدال، وتقيدها في محددات الرؤيا، وهذا المنحى يحـــدد الارتكاز على لا نهائية القراءة، ومن ثم فتح المجال للمتلقي لتقديم دوره، لذا تـــذهب العلاقة عند (أبو ديب) لجعل الحديث يتجه نحو علاقـــات التنـــاوب بـــين الغنـــائي المباشر، والمجازي المجهول، فالنص الحديث نص مفتوح بشكله وتقنياته، وهذا مـــا يشكل البؤرة الأساسية لفهم النص على أسس جديدة تحرره من ســلطة الواقـــع، أو انغلاق البنية، ليسعى التوجه لتوظيف مبدأ التجاو ر[3]، واستثمار مقولات التعارض والتناقض، وقد أشار في بحث سابق لبعضها حين ناقش تـــداخل أنهـــاج التـــصور والتشكيل في بعض نصوص درويش على الرغم من ارتباطـــه الكبيـــر بـــالمقولات

والنص والناقد، ترجمة : عبدالكريم محفوظ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000م؛ وانظـــر: سعيد، إدوره تلاحم عسير للذاكرة، من كتاب زي تونة المنفى؛ وانظر: أبو ديـــب، الحداثـــة السلطة النص.

(1) أبو ديب، جماليات التجاور أو تشابك الفضاءات الإبداعية، ص31.

(2) أبو ديب، الحداثة، السلطة، النص، ص53-54.

(3) اقتبس أبو ديب عبارة (الضد الجميل) من فريال جبورى غزول التي ناقشت بعضا من هذه الجماليات، وساقتنماذج متنوعة ومتعددة حولها . انظر: غزول، فريال جبوري، لغة الضد الجميل في شعر الثمانينات، النموذج الفلسطيني، مجلة فصول، المجلد السابع، العددان الأول والثاني، أكتوبر 1986م، ومارس1987م، ص192.

التراثية، ومحاولة توظيفها [1]، فهو يناقش جماليات الاستعارة في قصيدة (لحن غجري)، لكنه لا يتوقف عند حدود الانزياح، ولا يقدّم تأويلات لها، وإنما يكتفي بالفعل المقارن بين كيفيات التصوير والتشكيل مستبدلا انزياحات النص، ومشيرا إلى التزاوج بين المعقد والمألوف، لكن النص الشعري بقي عصيا على أي تأويل، وقد تبلور هذا المستوى من القول الشعري في انزياحات كثيرة من النص، ومنها المقطع التالي الذي ناقشته القراءة :

قَمَرٌ جَارِح

وَصَمَت

يَكسِرُ الريحَ والمَطر

يجعلُ النَّهرَ إبرَةً

في يَدٍ تَنسُج الشَّجَر [2]

ويذكر أن محمد صالح الشنطي قد أشار إلى هذه العلاقة، وحاول تأويلها في بعد الاتجاه من البنائي إلى التدميري، ومن الحضور إلى الغياب، ومن الإيجاب إلى السلب[3]. أما نص (رحلة المتنبي إلى مصر) فيشير فيه التحليل إلى أن المقاصد النصية تبقى غائمة (ليس من السهل تحديد العلاقات التي يسعى النص إلى إقامتها بين المعطيات التاريخية الغابرة، واللحظة الراهنة)، ويتحول الإجراء لفعل وصفي لتناوب التجاور بين وحدات النص مع إبراز بعض العلاقات، والإشكالية الأهم هو أنه يتجاوز فكرة قيام النص على أسس قناعية على الرغم من إشارته إلى التماهي مع المتنبي، وتقديم علاقة الأنا بالواقع نسجا على المحور الاستعاري الذي لم يوظف أساسا لفعل القراءة، وتوجيه الخطاب، وقد تظهر فعالية التحليل حين الإشارة لما

---

(1) أبو ديب، أنهاج التصور والتشكيل في العمل الأدبي، ص19-20.

(2) درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، حصار لمدائح البحر، ص386.

(3) انظر: الشنطي، محمد صالح، خصوصية الرؤيا والتشكيل في شعر محمود درويش، مجلة فصول، 1987م، ص144-145.

قدمه سامح الرواشدة في قراءته للقناع [(1)]، واستثماره لبعض المرتكزات التفكيكية، وتركيزه على محور الخطاب الذي يقدمه التناوب بين دور المبدع وقناعه وعلاقته في تشكيل النص.

ولكن الواضح أن (أبو ديب) يحاول تجاوز هذه الجدلية لنسق أشمل غير أنه بقي أسير النماذج غير المكتملة وخاصة في معالجته لقصيدة (رثاء ريتا الطويل) التي يحكم على تشظي لغتها بأنه مساير لتشظي الذات، وأن ذلك ناتج عن "أنّ الروابط المنتجة للمعنى لا تربط بين جزئيات هذه اللغة "[(2)]، فدرويش ولغته غير قادرين على تمثل العالم، والنص لا يولّد المعنى؛ لأن القصيدة ذاتها تصبح بحثا عن المعنى، وهو انعكاس لجدل التشكيل الذي يقدّم الخطاب ضمن فعله، فتفكك النص انعكاس واضح لتفكك الذات والعالم.

وهو من جهة أخرى يفعل دور العلامة، ويركز على الدال بدلا من المدلول؛ لأن البحث عن المدلول يسهم في تحجيم النص أو اختزاله؛ لذا نراه يشير إلى خاصية الإيقاع الجمالية بالقول يبْقى إيقاع درويش نسيجا محكما لا يتفتت، ولا يتشظى غير أنه نسيج هش؛ لأنه يتألف من تكرار شرنقي فإذا انفرط فيه خيط انحلت الشرنقة كلها، ولذلك لا ينفرط منه حتى خيط واحد ؛ لأن ناسخه بارع براعة فائقة"[(3)] وهذا الاستنتاج قائم على تحليله لقصيدة درويش (في المساء الأخير على هذه الأرض) وقد أسماها جنائزيات محمود درويش، واختار التكرار الشرنقي معلما أساسيا له، وهو يشير إلى فاعلية الصوت بعده دالا في تحديد المدلولات واختلافها، غير أنه اكتفى بفعل التوصيف لا التحليل سوى ارتكازه على انعكاس الجماليات النصية، وهي إشارة عابرة قد لا تخدم التوظيف المطلوب.

ولعل ما قدمه أبو ديب هو عمل نقدي ذو صفة إبداعية، فهو يعكس الوعي بضرورة التفعيل الخلاق لمعالم القراءة النقدية وبخاصة في عملية التنبيه إلى بعد

---

(1) انظر: الرواشدة، سامح، القناع في الشعر العربي الحديث، دراسة في النظرية والتطبيق، مطبعة كنعان، إربد، ط1، 1995م، ص60-61، وص103.

(2) أبو ديب، جماليات التجاور أو تشابك الفضاءات الإبداعية، ص57.

(3) المرجع نفسه، ص80.

الاتصال/ الانفصال في المشهد النصي على مستوى البيت الشعري في المستوى الواقعي والجمالي، وفي مستوى الإيقاع [1]، لكن إشاراته الجمالية قاصرة عن تمثل النظرية بكليتها، وفي ظني أن ذلك يعود لنمط الاعتماد على المقطوعات الشعرية، ونفي النمط الكامل، وتكمن آفته في الخروج عن دائرة تشكيل الجماليات النصية جريا خلف تأسيس مشروع الحداثة الذي يبدو أنه يشكل مساحة غير قليلة من تنظيرات الكتاب، والعودة في كثير من الأطروحات لفعل المناكفات، والشعور بتفوق الذات،فهو يرى أنه قد أشار إلى أفكار التفكيك قبل أن يسمع بدريدا ، ويقر أنّ الانبهار بثقافة الآخر أدت لكثير من التعميمات سواء في المستوى التنظيري لجماليات النص عند الجرجاني، أو للنص الإبداعي لدى درويش وغيره من المبدعين.

إن مكمن الوعي يدفع (أبو ديب) لجعل لغته مغشاة بالتعميمات، ومحاولة ممارسة التفكيك بوصفه كتابة إبداعية؛ لأن مفهوم القراءة لديه مرتكز على عدها إفصاحا عن الذات الناطقة، لذا نرى في طيات كتابه بعدا سيميائيا يستغل بياض الصفحة، ويستغني عن المقدمات ليوشّح بالمؤخرات، وفعلا للهوامش يقدم رؤيا الكتابة النقدية الإبداعية بفعل الرسم.

مما سبق يتضح أن قراءة نص درويش ضمن استراتيجية التفكيك لم يكن بالمستوى المطلوب، وأن الجانب الطاغي عليها كان في البعد التنظيري، وأن الجانب التطبيقي انحصر في بعض المحاولات المستندة للا فهم العام لخطوطها، وهو أمر عائد لضبابية تلقي الاستراتيجية في النقد العربي وحداثته، وقد بدا ذلك من خلال التباين الواضح الذي تجلى في الخلط بينها وبين الاتجاهات الأخرى دون تحديد واضح لمعالم الإجراء، والاكتفاء بالمقولات العامة دون معرفة المهاد التاريخي

---

(1) أشار أبو ديب إلى المستوى الواقعي والجمالي، وفعل التناقض الخلاق الذي يقلقه الإيقاع، واستقدم للأول نصا من قصيدة الأرض، وللثاني نصا من قصيدة بيروت، واختلفت معالجته عن كثير من الدراسات؛ لأنها بحثت في تناقضات تدعم تعددية القراءة ولا تحددها، وسيستبن مدى هذا الفارق من خلال دراستي لقراءة اعتدال عثمان التي قرأت أرض درويش في الفصل القادم إن شاء الله.

والفلسفي الذي قامت عليه، والبحث في ظلها عن الانسجام النصي، والاقتصار على حدود حرية الإشارة دون تحديد المقتضيات الأخرى التي تميز منهجية التفكيك من مثل : البحث عن تناقضات الخطاب، وتعدد القراءات، ومنح فرصة أكبر للمتلقي، وتقديم فاعلية التكرارية التي تركز على جوانب التناقض والفجوات بين اللغة ومتلقيها.

الفصل الرابع

نظرية التلقي في تلقي النص الدرويشي

1.4 نظرية التلقي: المعنى والمفهوم:

شكّل حضور النقد البنيوي منطلقا أساسيا للتمركز العقلي الذي أبعد الذات الفاعلة، وكذلك الذات المتلقية عن حدود النص[1]، وقصر النظرة على المنجز اللغوي، وهو ما فتح الباب لظهور منهجيات أخرى انطلقت من رفض هذه التصورات، وبناء أفق جديد يرتكز على طرف آخر هو المتلقي، الذي بدأ دوره يبرز في كثير من التصورات التي يمكن حصر فعل تبلورها في ظهور نقد ما بعد البنيوية.

في ظلّ هذا التوجه بدأ مركز الاهتمام في النظريات الجديدة ينتقل إلى المتلقي، وهي نقلة نوعية أسهمت في أن تسجل نظرية التلقي حضورها في ميادين الدراسات النقدية مؤكدة هذا الحضور الذي تعدد وصفه وتصنيفه، وظهر أن إعلان موت المؤلف هو انتقال إلى الطرف الآخر الذي يمثله المتلقي بما يقوم به من دور في خلق العمل الأدبي سواء بوساطة الخلق التعاقبي في القراءة التاريخية، أو بفعل ملء الثغرات، والتحول من الدور الاستهلاكي إلى الدور الديناميكي المؤثر في النص بفعل الإنتاج، بمعنى أن "التغيير الجوهري الذي ساد دراسة النصوص الفنية هو الدور الذي أخذ يلعبه القارئ في تلقي النص الفني حيث أمكن أن يقال: إن القارئ هو الذي ينتج النص"[2].

هذا الدور قدّمته نظرية التلقي بجهود متنوعة، ومدارس كان لكل منها وجهته التي تقيس مدى هذه الفاعلية وآلياتها، لكنها تلتقي حول توجيه النظر بكليته للقارئ في تفريق واضح لمقصديات ثلاث هي مقصدية المبدع، ومقصدية النص،

---

(1) خضر، ناظم عودة، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، عمان، ط 1، 1997م، ص134.

(2) قاسم، سيزا، القارئ والنص، (من السيميوطيقيا إلى الهيرمينوطيقيا)، مجلة عالم الفكر، الكويت، مجلد23، عدد423، 1995م، ص279.

ومقصدية القارئ، وهو أمر لم يكن جديدا كل الجدة في النقد الأدبي إلا أن صـــوره متباينة ومتعددة، فالبلاغة وتصوراتها، والنصوص الدينية وتأويلاتها كانت محاضن فاعلة لهذه الميادين الثلاثة.

إن خلود الأعمال الفنية الكبيرة على الرغم من مرور الزمن عليها يدفع باتجـــ ـاه التساؤل عن سر هذا الخلود، ذلك أننا أمام لعبة الانتظـــار أو المفاجـــأة، أو كـــسر التوقع؛ والمتلقي هو صاحبها ومؤسسها، ومن هنا يظهر أن تنوع القراءات للعديـــد من الأعمال الفنية يرجع إلى قضية اختيار النواحي الحاسمة التـــي يخلقهـــا تنـــوع القرّاء[1].

وإذا كانت البنيوية تعنى بالوضعية التي يكون بها القارئ قادرا على فك شفرات النص، وكشف النظام اللساني ضمن التصور المغلق للـــنص، فقـــد بـــدا الاتجـــاه السيميائي عند بوريس وإيكو أكثر انفتاحا على القارئ استجابة للحـــضور الثلاثـــي للعلامة، ذلك مع جهود السيميائية في تأويل العلامة نفسها، إذ تنظر للـــ نص علـــى أساس أنه "شيء مفتوح، وغير كامل، وغير مكتف"[2]، وهذا ما يفتح المجال أمـــام المتلقي لعملية التأويل.

وكان الانفتاح الأبرز هو وجود استراتيجية التفكيك التـــي رفـــضت المركزيـــة النصية، وبدأت تقرأ النص على أساس فاعلية الاختلاف، والتركيز على ماهية النظر للدال، وتغييب حضور المقصدية النصية، وإرجاء المعنى وتعدده؛ مما ترتب عليـــه حضور الاستجابة الفاعلة لتصور تعدد القراءات الناتج عن لا نهائية أية قراءة، فكل قراءة تحتاج إلى إعادة قراءة، ومن ثم فإننا أمام لعبة لغوية قائمـــة علـــى اســـتثمار محددات نصية، وأخرى قرائية؛ مما أدى إلى بروز الدعوة لتحقيـــق لـــذة القـــراءة بوساطة التفاعل الذي يقيمه المتلقي، وهو ما دعا رولان بارت للحديث عن نمـــاذج

---

(1) شولز، البنيوية في الأدب، ص164.

(2) شولز، السيمياء والتأويل، ص40.

هذه القراءات[1] وإعلانه عن موت المؤلف؛ لأن "هذا الموت هو الثمن الذي تتطلبه ولادة القراءة"[2].

ولقد بدت هذه المقدمات ركائز فاعلة أمام حركة المدرسة الألمانية بعد استفادتها من كثير من هذه الأطروحات؛ مما فتح المجال الرحب لدخول ذاتية القارئ، والحديث عن علم التلقي، وتصنيف أنواع القراء، والتأسيس لجماليات التلقي على أساس أنها عملية قائمة على الفهم والإدراك [3]، ومرتكزة على الأثر الذي ينتجه العمل الفني، وطريقة تلقيه من قبل القارئ، مما يعني أننا أمام ثلاث فئات متباينة "القارئ الذي يكتفي باستهلاك العمل، والناقد الذي يتخذ من العمل مادة للتحليل والتأمل، والكاتب الذي يعتبر عمله بمثابة فسيفساء من النصوص التي سبق له أن قرأها"[4].

وقد اعتنى ياوس بوصفه واحدا من رموز هذه المدرسة- بانعقاد الصلة بين التحليل الشكلي الجمالي والتحليل بالتلقي /التاريخي[5]، إذ إن هناك ارتباطا واضحا في مجموعة من المحددات، فالنص فضاء مفتوح يعتمد إنتاجه على القارئ، ولكل قارئ أفق خاص، ومعايير جمالية محددة، ومن ثم فإن هناك قراءات متعددة ومتعاقبة وفقا للنظام الزمني حتى للنص الواحد ؛ لذا أطلق ياوس اسم (جماليات التلقي)على نظريته، فالأدب والفن -كما يرى- ليس لهما تاريخ له خاصية السياق إلا عندما يتحقق تعاقب الأعمال، لا من خلال الذات المنتجة حسب، بل من خلال

---

(1) بارت، رولان: لذة النص، ترجمة: منذر عياشي، دار لوسوي، باريس، ط 1، 1992م، ص28.

(2) بارت، رولان: نقد وحقيقة، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 1994م، ص36-37.

(3) انظر: خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص121-123.

(4) انظر: بنحدو، رشيد، العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر، مجلة عالم الفكر، الكويت، مجلد23، العددان الأول والثاني، يوليو 1994م، ص489.

(5) هولب، روبرت: نظرية التلقي، مقدمة نقدية، ترجمة : عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية القاهرة، ط1، 2000م، ص35.

الذات المستهلكة كذلك"[1]؛ ويفعّل ياوس هذا التوجه في طرحه لما أسماه بأفق التوقعات الذي يمكن عدّه" نظاما من العلاقات، أو جهازا عقليا يستطيع فرد افتراضي أن يواجه به أي نص "[2]، ويتحدد الأفق بالتجربة القبلية التي يمتلكها الجمهور عن العمل الأدبي، وشكل الأعمال السابقة وموضوعاتها التي يلم بها العمل الجديد، والتعارض الحاصل بين اللغة الشعرية، واللغة اليومية بين العالم المتخيل، والواقع اليومي[3].

أما إيزر فقد اهتم بالطريقة التي يضمّن بها القراء أنفسهم العمل، ذاك أنه يفترض أن العمل الفني ينطوي في باطنه على فجوات مميزة له، أي على مواضع من اللاتحديد توكل مهمة تعيينها للمتلقي ، ومن ثم فإن "وضوح النص وتنظيمه الصارم باعث للسلبية لدى القراء، بينما تكون البياضات واللاتحديدات مصدرا للمتعة والدهشة، والإحساس بكينونة القارئ ودوره، وقدرته التخيلية"[4].

إن العمل الأدبي عند إيزر ليس نصا تماما، وليس ذاتية القارئ تماما، ولكنه يشملهما مجتمعين أو مندمجين [5]، وهذا ما يتأكد إجرائيا بفعل تقديم عدد من المفاهيم التي تعنى بقضية بناء المعنى من مثل : القارئ الضمني، والخيال والواقع، وشكل التوقع، والتفاعل بين النص والقارئ [6]، وهو يرى أن هذا البناء لا يكون على أساس الإطار المعرفي، وإنما عن طريق الأثر؛ لذا نراه يرفض أن "يكون العمل الفني موضوعا يتضمن المعنى الخفي لحقيقة سائدة "[7]، ويصر على أن ملء الفجوات

---

(1) هولب، نظرية التلقي، مقدمة نقدية، ص103.

(2) المرجع نفسه، ص105.

(3) خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص144-145.

(4) عروي، محمد إقبال، مفاهيم هيكلية في نظرية التلقي ، عالم الفكر، العدد 3، المجلد 37، 2009م، ص60.

(5) هولب، نظرية التلقي، مقدمة نقدية، ص135-146.

(6) المرجع نفسه، ص136.

(7) خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص152.

داخل النص يحتاج لسلسة من الإجراءات التي يستحضر فيها المتلقي "سجل النص" ويستحضر فيها خبرته في فهم النصوص[1].

كل هذه التصورات وما تبعها من تطور وتفاعل ستكون مهادا نظريا نستضيء به ونحن نناقش مدى حضور النظرية، واستثمار المنهج وآلياته، أو اصطناع آليات ضمن هذا الاتجاه، وفاعلية كشفها عن ماهية النصوص، أو إخفاقها في الوصول إلى النتائج المحددة.

2.4 بعد التلقي في قراءة القصيدة الدرويشية:

من الواضح أن النص الدرويشي بما يتضمنه من بنى عميقة قد نأى بنفسه عن مرحلة الاستهلاك المباشر، وبدا خضوعه لفعل التلقي الممنهج أمرا متداولا بين النقاد، وقد يكون من المناسب وقبل الولوج إلى تفصيلات هذا الفكر النقدي أن نؤكد مقولة: إن الغرض من هذا المطارحة هو الوقوف على فاعلية نظرية التلقي في الكشف عن طبيعة النص الشعري، وهو تحديد قد نتجاوز فيه بعض القراءات التي استعانت بالإشارات الأولية للتلقي، وهي إشارات لا ينكر حضورها في القراءات المختلفة مع الإقرار باختلاف معاييرها، لاختلاف مرجعياتها . والمهم فيها أن النص الشعري وقع في تحولات عدة؛ مما أدى إلى تعدد مزاج المتلقين في تحديد ماهيته، أو فاعليته، ونُظر له من زوايا طغت فيها الجوانب الخاصة بذات المبدع ، ذاك أننا أمام نقد شارح يعيد المقولات ولا يعارضها، وإنما يذهب مع النص بمحتوياته، بل يتجاوزه أحيانا للخطابية والإنشائية التي لا تتم إلا عن تلق مبسط قد لا يرتقي في أحيان كثيرة لمستوى تحليل النص، وإن كشف عن مسارات تأريخية، واجتماعية، وأيديولوجية داخله، تفاوتت في حضورها الذاتي والموضوعي، وبقيت القناعات النقدية تغص بالمتناقضات التي لا تنبئ إلا عن مخاض عسر، فيه من التداخل ما يغني عن الخوض في تفصيلات القول، وهو استحقاق أكيد لفاعلية النص، وسطوته الثقافية أمام تلق استند لاختلاط التوقعات وتشظيها.

---

(1) خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص155.

لقد كان هاجس التلقي النقدي حاضرا في القصيدة الدرويشية، لكنه في معظم مراحله بقي بعيدا عن الإجراءات المنظمة لتداخل كثير من العوامل السياقية والنصية، وطغيان بعضها على بعضها الآخر؛ وبدا حضور المتلقي هامشيا،إذ أضحت الخصوصية التي تحكم إنتاجيته محصورة في عمليات التفسير المقترن بالتفاعل النفسي والأيديولوجي [1]؛ لأنها تأخذ منحى الإقناع، وتركز على استثارة المتلقي في جانب البعد اللساني، وهذا[2] ما يمكن عدّه نوعا من الاستجابة القائمة على التأثير؛ لأن "الإقناع هو بنية تواصل، فالذي يقوم بدور المقنع يضاعف من شكل مادته اللسانية؛ ليضمن حصول التواصل"[3].

هذا الإجراء أبقى ما فعلته القراءات في حدود فعل الاستجابة؛ لأنها لم تتجاوز ذلك لبحث العلاقة من ناحية التلقي المنتج على الرغم من أننا نجدها تشير للحضور الذي يشكله المتلقي في مخيلة المبدع في جانب القصدية [4]، وهو ما يدعو للقول: إن المشهد النقدي في مثل هذه القراءات قد انحصر أحيانا في فوضوية النقد الانطباعي، ولم يتجاوز في كثير من القراءات التعليقات الشارحة والمحللة التي تكشف عن المعاني السطحية، والاتجاهات الواقعية، والأيديولوجيا العامة.

---

(1) أشار النابلسي إلى إشراك القارئ في اللعبة النقدية، وهي إشارة لم تتجاوز القراءة الانطباعية، وتقع في دائرة ما أسماه (بالنقد الملحمي). انظر قوله: "كذلك حرصت على إشراك القرّاء في اللعبة النقية، بل هي دعت القراء إلى ذلك ، انطلاقاً من مفهومها للعبة النقدية التي يجب أن تتم بين المبدع والناقد والقارئ ، وليس بين المبدع والناقد فقط": انظر: النابلسي، مجنون التراب ، ص11. كما نلحظ ذلك في معالجة محمد القضاة في بحثه عن الشعرية، وأخذه بمبدأ ارتكاز الشعرية على عنصر التأثير في المتلقي، وربطه إياه بالجانب النفسي. انظر: القضاة، محمد تجليات المعنى : الشعرية والنص الحديث، الأرض لمحمود درويش نموذجا، مجلة دراسات، المجلد 27، العدد1، 2000م، ص132.

(2) النابلسي، مجنون التراب، ص625، وص633.

(3) خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص34.

(4) انظر: النابلسي، مجنون التراب، ص 633.

في هذا المقام يمكن الإشارة إلى حضور التصنيف التاريخي، وتصريح النقاد بتناوب المراحل الشعرية، وإدراك ضرورات التواصل مع كل مرحلة [1]، وتمثل الدور النقدي وفقا لهذه المنطلقات التي جاء التلقي فيها فعلا ضروريا من أجل تأويل كثير من المعطيات النصية التي حاولوا فك شفرتها باستثمار مناهج عدة لم يكن ضابطها فعل النظرية، وإنما التداخل المفضي إلى عدم الثبات، أو حتى الاستقرار في النزعة التفسيرية لكثير من النصوص، وربطها بقضية التلقي عموما[2].

ولقد كان لشكل القصيدة الذي شهد تحولات حادة- بعداً مهماً في حضور فعل التلقي الذي يتجه للنص بعد أن بقي فترة من الزمن تحت سطوة الاتجاهات السياقية: الاجتماعية، والتاريخية، والنفسية، وبدا التركيز فيه على فعل القراءة التحليلية التي تسعى للوقوف على النص ضمن منطلقات المعرفة بالجنس الأدبي، أو ما يمكن تسميته "بالكفاءة الأدبية" وفق تعبير جوناثان كولر، إذ يتم عن طريقها تطويع آليات جديدة كلما كسر المبدع الأفق الذي اعتاد عليه المتلقي، ومن ثم فإن التحول النقدي الذي رافق تطور القصيدة كان مؤشرا على دوافع كثيرة أحاطت بهذه المنطلقات؛ مما أسهم في فرز مجموعة من المظاهر التي تجلت في تعدد الرؤيا النقدية للخطاب الشعري الواحد، وتعدد زوايا النظر وتشعبها؛ نتيجة لتأويل الشفرة النصية وتلقيها[3].

---

(1) هناك محاولات تأريخية للمراحل الشعرية التي ارتكز فيها مصنفوها على أبعاد تاريخية ونصية، وقد تباين هذا التصنيف وفقا لطبيعة التلقي التي نظر منها الناقد للمرحلة التاريخية، والأفق النصي، وقد ذكرناها سابقاً.

(2) انظر: الصكر، حاتم، مرايا نرسيس، الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، المؤسسة الجامعية للدرلسات والنشر، بيروت، ط 1، 1999م، ص151- 152؛ وانظرالصكر، ما لا تؤديه الصفة، المقتربات اللسانية والأسلوبية والشعرية ، ص113، وص117.

(3) يمكن أن أشير إلى ما تناوله فضل في كتابه أساليب الشعرية، وتفعيله لعلم النص، وهي قراءة كنا قد تناولناها في بعد الشعرية البنيوية، انظر فضل، أساليب الشعرية المعاصرة ؛ وانظر: الشرع، علي، إستراتيجية القراءة منهج نقدي، قصيدة محمود درويش أمشاط عاجية، علامات في النقد، الجزء 37، مجلد10، 2000م، ص159؛ وانظر : عبدالمطلب، تطور تجربة محمود درويش الشعرية، من كتاب: زيتونة المنفى، ص77-78.

أما النقلة النوعية التي حدثت في تلقي النص الدرويشي فقد جاءت مع دخول الاتجاهات النقدية الحديثة التي قدمت تصورات حول ماهية النص والمتلقي، وكان نصيب المتلقي بارزا، وقد أشرنا إلى كثير منها في قراءتنا في الفصول السابقة وبخاصة ما تعلق منها بالاتجاه البنيوي، والسيميائي، والتفكيكي، إذ إنها كثيرا ما استثمرت بعد التلقي، وأشارت لهذا الدور بكيفيات معلنة، وأخرى مضمرة، ولكن فعل الكشف عنه غير منظم الرؤى، وغير محدد الإجراء، فحين تحضر حرية العلامة السيميائية بوصفها علامة حرة توجه حركة المتلقي، وتحدد العلاقة بين المرسل والمتلقي تكون في كثير من القراءات مقيدة بالمعنى المعجمي، وفعل السياق التاريخي، وتحديد الموضوع، والإطار الأيديولوجي[1].

وقد ساعدت طبيعة المنهج على نمو هذا التوجه الذي منح للمتلقي دورا أساسيا في تحليل العلامة السيميائية، ذاك أن فعل تحديدها مرهون بموقفه الذي يتنامى كلما دخل النص مرحلة أعمق، وهو أمر خاضع لتداوليات النص، أو جماليات التلقي المتصلة بالتّأويل العلاماتي مع تأكيد مقولة : إن النظرية السيميائية لتلقي النص الأدبي فتحت آفاقا أرحب لمنح النص وجوده القائم على "الكفاءة الموسوعية التي تشمل الكفاءة اللغوية، والكفاءة النصية، ومعرفة العالم، واستخدام نسق من التوقعات، والجولات الاستدلالية[2]، وهو ما نلحظه في انفتاح بعض القراءات على الإنتاج والتأويل. ولعل اتجاه تعدد القراءات الذي قدمته استراتيجية التفكيك قد أسهم في فتح مجال واسع أمام القارئ من أجل بلورة موقفه من النص من منطلق الحضور

---

(1) انظر: ما قدم من تنظير حول ماهية الإشارة، وطبيعة التعامل معها، إذ يظهر مدى التباين بين مفهوم العلامة والإجراء التطبيقي الذي يحصرها في دائرة الفكرة والموقف، والعالم الذي انبثق منه النص الشعري ،ومن هذه الدراسات : الصكر، كتابة الذات، دراسات في وقائعية الشعر؛ وانظر: الزعبي، الشاعر الغاضب (محمود درويش)، ص15 ومابعدها؛ وانظر: جبر، سعيد، تطور الدلالة اللغوية في شعر محمود درويش، بلا تاريخ، وقد ربط بين تطور الدلالة والمراحل التاريخية، ص 32 وما بعدها، وتفاعل ذلك في القراءة النقدية؛ وانظر: الشنطي، محمد صالح أحد عشر كوكباً على آخر المشهد الأندلسي، علامات في النقد، ج44، م11، 2002م، ص816.

(2) شادلي، في سيميائيات التلقي، ص209.

الذاتي، مبعدة بذلك سلطة النص على الرغم من تأكيد أهميته، فهي تعلي من شأن المتلقي عندما تقرر أن القراءة فعل خلاق لا يكتفي بما يقوله النص أو مؤلفه، " فقراءتان لكتاب واحد لا يمكن أن تكونا متماثلتين، إذ إننا نخط أثناء قراءتنا كتابة سلبية ، فنضيف إلى المقروء، أو نحذف ما نريد، أو ما لا نريد أن نجد فيه، فما أن يوجد قارئ حتى تبتعد القراءة عن النص [(1)]، بل للخوض في كثير من محددات القول الشعري الذي يبسط العلاقة بين المؤلف والنص من خلال قناته، وقد يحضر النقد الذي يربط بين النص والخطاب الذي يقدمه للتعبير عن النسق الثقافي [(2)]؛ وهو حضور يكشف عن توظيف النص الإبداعي للكشف عن استحقاق ثقافي يربط بين فعل الواقع وأفق الإبداع[(3)].

بيد أن هناك قراءات نقدية كانت أكثر جلاء في الوقوف على طبيعة التلقي انطلاقا من تميّزها بحضور وجهة نظر القارئ مع الاختلاف والتباين في هذا الحضور، ففي بعض الأحيان تم الاحتكام لفعل القراءة المنتجة للوصول إلى امتلاك النص، وتفعيل جوانب التأويل، وممارسة الذاتية، ولعل الميزة الرئيسية لهذا التوجه هو التمازج الحاصل في النماذج النقدية، إذ توظف القراءات مناهج متعددة تأخذ بعضها بالبنيوية ممتزجة مع اتجاهات أخرى [(4)]، وبعضها بالبنيوية والسيميولوجية

---

(1) طودوروف، الشعرية، ص21.

(2) انظر: قطوس، بسام، الإبداع الشعري وكسر المعيار، مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت، ط1، 2005م.

(3) يمكن أن أشير إلى قصيدة درويش (عابرون في كلام عابر)، والتلقي المختلط الذي حكمها سواء في الثقافة الصهيونية وما أثارته من ردود أفعال، ومقارنتها مع ما جاء في التلقي الذي قدمه الصكر في كتابه (كتابة الذات، ص 290 وما بعدها، إذ اتخذ من حدث الانتفاضة بؤرة لتحليل القصيدة، بينما نجد الغذامي في كتابه ثقافة الأسئلة يحاول أن يبسط مستوى واضحا من التلقي القائم على عامل الثقافة ملتفتا إلى كثير من محددات القراءة الخاصة بالعنونة، ومرجعيات الضمائر، والمعجم اللغوي للشاعر.

4) انظر: عثمان، اعتدال، إضاءة النص، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1988م؛ وانظر: قراءة العيد ومقولاتها حول القارئ . إذ تقول إن" الهامش الواسع الذي تتركه القصيدة للقارئ، بإيحاءاتها ومؤشراتها، والانشداد الذي تمارسه القصيدة بسبب هذا الهامش على القارئ لا

مقرونا بالتأويل المرتكز على الحضور النصي [1]؛ وأخرى بالتفكيك [2]، وبعضها إلى الخلط المنهجي الم تنوع الحضور، ومع ذلك فإن ضابطها الذي نقيم بواسطته وقفتنا هذه اقترابها أو ابتعادها من حركة المتلقي، وموقعه من النص، ذاك أن نظرية التلقي تعتمد على جملة من المبادئ الألسنية، والسيميولوجية، والتأويلية التي تستلزم الاختيار والتركيب؛ لإنشاء شبكة من الخطوط المنهج ية المتضافرة التي تمنح التحليل تكامليته المطلوبة[3].

وقد ظهر نتيجة هذا السياق إجراءات ومصطلحات اقتربت من النص، أو ابتعدت عنه بناء على فهم طبيعة تلقي المنهج، فظهر التفريق بين المعنى والدلالة، والتفسير والتأويل، والمعنى والمغزى، والقارئ والجمهور، وظهرت أنواع للقراءات كما في الاستنساخ، والاستنطاق، وتعددت معالم حدود المتلقي سواء تقيدت بجماليات النص ومقصدياته، أو رؤيا المبدع وخطابه الأيديولوجي، وكان المعلم الأبرز في ذلك غياب تحديد الاصطلاح النقدي وتداخله، والخروج أحيانا بنظرة كلية لا تتقيد بالتفصيلات المنهجية، و إنما تتمسك بالخطوط العامة، وهو ما سنقف عليه أثناء محاورتنا لبعض القراءات آخذين بعين الاعتبار أنّ العنوانات التي سنطرحها تتداخل خيوطها بشكل لا يدع مجالا للشك في أننا نتعامل مع نظرية ذات أبعاد متعددة ومتداخلة، لكنّ طرحها بهذا التصور يأتي من باب الانسجام مع ما قدمته القراءات النقدية في جانب تغليب بعض الجوانب على بعضها الآخر.

يجوز أن يقوم النقد بتصفيته . انظر: العيد، يمنى، فيالقول الشعري، الشعرية والمرجعية ، الحداثة والقناع، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2008م، ص149-150.

(1) الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل.

(2) انظر: الشرع، إستراتيجية القراءة منهج نقدي، قصيدة محمود درويش أمشاط عاجية.

(3) صالح، بشرىنظرية التلقي، أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2001م، ص6.

1.2.4 القارئ منتجاً:

قد لا يبدو غريبا أن تطرح بعض القراءات مصطلح الإنتاجية؛ استجابة لبلورة بعد مهم من قضايا الاهتمام بالمتلقي في مقابل هيمنة المؤلف والنص، ذاك أن المتلقي أصبح نقطة مثالية في أي منظور لفهم العمل الأدبي "[1]، فقد أخذ دوره يتنامى في مواجهة سطوة المؤلف في النقد السياقي، وسلطة النص في الاتجاه البنيوي والسيميائي، وإن كان قد وجد صيغة أكثر حرية في استراتيجية التفكيك التي تركت المجال له ليمارس ذاتيته بوساطة النقض، وانفتاح القراءة.

ويمكن القول: إن التلقي القائم على الذات المنتجة وجد طريقه إلى النص الدرويشي بسبب حضور عوامل متعددة، منها ما يخص النص الذي كان على درجة عالية من الخصب؛ مما سمح بتوليد عدد لا يحصى من التأويلات [2]، وهو مدخل لتفعيل هذه الاستراتيجية؛ لأنه يوفر المجال المثالي لممارسة نشاط القراءة بسبب غموضه[3]، بل إنه عندما يستعصي على المتلقين، ويعاندهم في القراءة يفتح الآفاق واسعة أمام القراء، فينشطون أدوات الاستقبال والمعرفة لديهم [4]، ومنها ما يرتبط بالحراك النقدي، وسياق البحث عن المنهج[5] الذي أسهم بوجود صيغ التلقي العام في بعض الأحيان، وتنامي فعل الانفتاح النصي أو انغلاقه، وحضور التفسير أحيانا، أو الخروج إلى دائرة التأويل في أحايين أخرى.

---

(1) خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص14.

(2) هناك تحولات كبيرة طرأت على شكل القصيدة الدرويشية، وقد كان حضور القارئ فيها جزءا من بناء هذه القصيدة من مثل : التناوب بين الغنائية والدرامية، كما أن غنائية درويش كانت تلبي الحاجة إلى الإنشاد والصلة بالمستمع . انظر: الصكر، مرايا نرسيس ، ص152 وما بعدها؛ وانظر: الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل، ص144.

(3) الشرع، إستراتيجية القراءة منهج نقدي، قصيدة محمود درويش أمشاط عاجية، ص162.

(4) الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل، ص142.

(5) الشرع، إستراتيجية القراءة منهج نقدي قصيدة محمود درويش أمشاط عاجية، ص 158-161.

ويبدو الوعي بوجود الفجوة الحاصلة بين النص ومتلقيه أسهم بتوليد فعل التلقي الذي يهدف للوصول إلى ممكنات الفعل الجمالي بفضل تفعيل العناصر النصية، والخضوع لسلطة القارئ؛ الأمر الذي جعل المتلقي يظفر بعنصر ما يدعوه إلى تلقي النص، مما سمح باختلاف مفهوم القراءة، وحتى حد التعميم [(1)]، وارتبط أحيانا بمقولات تحاكم المنهجية كما هو واضح في تقسيم القراءة إلى سطحية، وعميقة، وعادية، وسريعة، وواعية [(2)]؛ مما يشير إلى اضطراب المصطلح، وإطلاقه دون تحديد، وهذا ما يفسّر تعدّد القّراءات إزاء النص الواحد، ذلك أن علاقة المتلقي بالنص تتكشف بمقدار وعيه له، وإدراكه لعوالمه، وحتى تشخيصه لماهية المنهجية التي تقرأه؛ لذا كثرت توصيفات النصوص الدرويشية استنادا لهذا البعد، فقد وسم بعضها بأنه نص ممانعة [(3)]؛ وبعضها الآخر بأنها نصوص منزاحة؛ لأن الوقوف على خصوصيتها النصية يكشف عن أنها - في كثير من مواضعها - عميقة، وتعاند المتلقين في الوصول إليها، وهي أحكام مبنية على طبيعة تعاطي المتلقين في الممارسة النقدية مع هذه النصوص، ومقدار وعيهم بتوجيهها، وأدواتهم التي يطبقونها عليها، ومن ثم أضحى التأويل مكوّنا مهما من مكونات هذه الإنتاجية، وقد

(1) انظر: الشرع، القراءة على أساس أن: "القراءة المنهجية، والعملية النقدية شيء واحد، وأكثر من ذلك، إذ يمكن القول: إن ما نسميه اتجاهات نقدية هو في الواقع تنوع في القراءات، أو تنوع في الإستراتيجية الكامنة وراءها". انظر: الشرع، إستراتيجية القراءة منهج نقدي، قصيدة محمود درويش أمشاط عاجية، ص161.

(2) انظر: اليوسفي، محمد لطفي، لحظة المكاشفة الشعرية، إطلالة على مدارات الرعب، الدار التونسية للنشر، تونس، ط1، 1992، ص66، 67، 130، 68؛ وانظر: الرباعي، عبدالقادر، جماليات المعنى الشعري، التشكيل والتأويل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999م، ص196.

(3) وسم الرواشدة بعض نصوص درويش بهذه الصفة مستمدا مفهومه من عاطف جودة نصر في كتابه النص الشعري ومشكلات التفسير، وهي إشارة تؤكد مقولته التي ترى أن "التأويل حاجة لا تتطلبها النصوص كلها، إنما يستدعي الخطاب الذي حقق قدرا معقولا من العمق، والذي يعاند المتلقين أحيانا. انظر: الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل، ص13.

تجاوز تفعيله البحث عن المؤلف داخل النص إلى قيام الإجراء على استبطان النص، وتجاوز قشرته الخارجية، وتفهمه فهما عميقا[1].

هذا التوجه جعل بعض القراءات تذهب إلى صعوبة قصر الدال الشعري على مدلول بعينه بحضور المتلقي وفاعليته؛ مما أسهم في صعوبة الوصول لتفسير واحد للنص؛ لأن النص سيظل يقبل تفسيرات مختلفة ومتعددة بعدد مرات قراءته"[2]، وهذا لا يبتعد عن مسميات أمبرتو إيكو حول النصوص المفتوحة، والنصوص المغلقة [3]؛ لأن نقطة الانطلاق هي القارئ، ومن ثم فهي خاضعة لحركة الإدراك التي كثيرا ما قادت لنتائج متباينة، ومن بينها نمو جانب البحث في ممكنات متعة هذا التلقي الناتجة عن التمنع كما يرى بعض المشتغلين على هذا الجانب، وهو أثر يراوح في القراءات النقدية حول النص الدرويشي بين الا نطباعية والمنهجية، غير أن الجانب الأول كان هو الطاغي لعدم إيضاح طبيعة المتعة، أو آليات الوصول إليها [4]، إذ إن أغلبها يعود لجانب الكشف عن الآثار التي تتركها فينا الأعمال الأدبية؛ مما يعني أن ما يهمنا هو تأثير العمل على المستوى الشعوري، وإن كنا نلحظ اهتماما مصاحبا آخر لما يقوله النص، ولمن قاله، و مضامينه ومعانيه، وهو تعميم يفضي إلى الإعلاء من شأن التلقي الذي لا تضبطه المنهجية، وهذا جانب غاية في الأهمية؛ لأن الخلط الذي يشوبه في بعض الأحيان يكمن في الأحكام الانطباعية، واللغة الإنشائية التي كثيرا ما تطغى على لغة النص، ونلحظ أصداءها تتكرر في بعض القراءات، يقول بسام قطوس في تعليقه على درجات المتعة التي يفترض قيامها في النص الأدبي على أساس التمنع"إن المتعةوجات، لا يمكن قياسها بجهاز خاص ، ولكن يمكن قياسها من خلال ما تحدثه في نفس المتلقي من بهجة، أو سرور، أو دهشة، أو رعشة يعرفها متذوقو الشعر والأدب وسدنته [5]، وهي تعليقات انطباعية قد تمثل الاستجابة

---

(1) انظر: الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل، ص17.

(2) الغذامي، الخطيئة والتفكير، ط6، ص76.

(3) سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص168.

(4) انظر: قطوس، تمنع النص متعة التلقي.

(5) قطوس، تمنع النص متعة التلقي، ص86.

الأولى لفعل التلقي، لكنها لا تشكل كليته، وقد تتلاقى في ظاهرها العام مع ما قدمه بارت في كتابه (لذة النص)، لكنها تفارقها في طبيعة الإجراء الذي يكشف عن مكامن الجمال المتحققة "بلذة القراءة التي تأتي من بعض القطيعات أو من بعض الصدامات"[1] ضمن المحدد الذي اقترحه أمبرتو إيكو والداعي إلى "أن التمتع بالأثر الفني يرجع إلى كوننا نعطيه تأويلا ،ونمنحه تنفيذا ، ونعيد إحياءه في إطار أصيل"[2] وهو لا يبتعد كثيرا عن ما أقره ياوس حين عدّ المتعة الجمالية معتمدة على لحظتين: "في اللحظة الأولى يحدث استسلام مباشر من الذات للموضوع، أما اللحظة الثانية التي تخص المتعة الجمالية فتشتمل على اتخاذ موقع يحصر وجود الموضوع"[3]، وهو ما يتم معه التركيز على قضايا التفاعل بين النص والقارئ في جانب ملء الفراغات، والكشف عن خلق النص بمعطياته المتعددة على الرغم من اعتراض ياوس على هذا المنحى، لأنه لا يفهم الجمالية بوصفها توحد متعة المتلقي للموضوع المؤلف عبر الوسيط اللساني، وإنما في الطريقة التي يؤول فيها المتلقي العمل الأدبي[4] وقد تمثل علي الشرع مفهوم المتعة بتصور يقوم على الوعي بمكنون النص، والكشف عن كثير من الأفكار والرؤى التي يحسها بداخله، وهو يحلل قصيدة درويش أمشاط عاجية، وهذا ما يؤكد اضطراب الوعي بالمفهوم، وصعوبة ضبطه.

وحين نعاين بعض القراءات في هذا المضمار تبدو جدلية القارئ أكثر جلاء في جانب الدور الذي يقدمه للنص؛ ذاك أنها مبنية على بعض الجوانب النظرية التي قدمتها الاتجاهات النقدية؛ إذ يبرز على السطح التداخل الجمالي والتأويلي، وتصنيفات القراء، ومحاور الدخول إلى عالمهم، والزاوية التي يعاين النقاد منها هؤلاء القراء بوصفهم متلقين، وهي زاوية متعددة النظرة، ومتباينة الإجراء، ذاك

---

(1) بارت، لذة النص، ص28.

(2) إيكو، الأثر المفتوح، ص16.

(3) هولب، نظرية التلقي، مقدمة نقدية، ص124-125.

(4) انظر: خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص135.

أنها تراوح بين حدود الممارسة الأولية التي لا تحدد نوع القراءة ومستواها، وطبيعة التلقي وأفقه، وأخرى تفعّل المنهج، وتستقصي حدوده.

إن السمة البارزة في تلقي النص الدرويشي ضمن سياق الإنتاجية هي طغيان سلطة النص، والمزاوجة بين البعد الشكلي والمضموني على الرغم من إعلان هذه القراءات عن تبنيها لمفهوم قراءة الاستنطاق القائمة على الإبداع، وحديثها غير المقتضب عن فاعلية القراءة، ودورها في منح النص وجوده [1]. فحين تقرأ اعتدال عثمان أرض درويش [2]، تبدأ ببلورة المنهج في تحديد طبيعة التلقي القائم على الإنتاجية، وتسمح لسلطة الخارج أن تحكم تلك الإنتاجية التي تسعى إليها، فهي تؤكد حضور هذا الاصطلاح المنتمي للتفاعل بين النص ومتلقيه، وتبحث عن اللحظة الإبداعية التي لا تقف عند حدود فنية النص حسب، وإنما تتجاوز ذلك للدور الذي يقدمه المتلقي بوصفه منتجا، وهو تصور قائم على وعي المتلقي بعملية القراءة، والموقع الذي يتخذه إزاء النص الذي يتناوله بالنقد [3]، وتلفت الباحثة الانتباه لفكرة جديرة بالوعي ترتكز إلى فاعلية إنتاج المدلولات بناء على مبدأ حرية الإشارة، وهو ما يمنح الفرصة للمتلقي لتشكيل وعي خاص في داخله، ومن ثم تنبيه القدرات غير المتشكلة لتبدأ خلال عملية حل شفرة الأفكار في النمو، وفي تشكيل ذاتها؛ لتعود فتشكل العمل الذي تقوم بحل شفرته، وما هذا العمل إلا جزء من العالم المحيط بنا"[4].

ولعل ما يميّز القراءة محاولتها حصر النص الذي تطبق عليه؛ مما أسهم في تقديم استجابة معقولة لبعض القضايا نتيجة لإتاحة الفرصة لها للقبض على الشفرات الفاعلة في القصيدة لتشكيل ثنائية الجمال/الرؤيا، ومن ثم فقد بقيت حدود العلامة

---

(1) انظر:عثمان، إضاءة النص ؛ وانظر: قطوس، بسام، الزمان والمكان في ديوان محمود درويش أحد عشر كوكبا دراسة نقدية، مجلة أبحاث اليرموك، المجلد 14، العدد1، 1996م، ص47-48؛ وانظر، الشنطي، أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسي، ص816.

(2) عثمان، إضاءة النص، ص97.

(3) عثمان، إضاءة النص، ص98.

(4) عثمان، إضاءة النص، ص100-101.

اللغوية مفتوحة في إطار العلم اللساني العام مقرونا بتفصيلات الواقع /الحلم الذي تحاول القصيدة أن ترسم معالمه بوساطة اللغة التي تتمازج فيها المكونات محدثة تفاعلا متجانسا.

غير أن كثيرا من الأبعاد التي قدمتها في جانب البعد النظري للتلقي لم تتواصل في بعدها الإجرائي بشكل فعال؛ لأن المدخلات التي استثمرتها اتجهت نحو الإعلاء من سلطة النص، والبحث عن مقصدية المؤلف، فهي تصنع من الدال اللغوي شفرة الحركة القائمة على شعرية اللغة النقدية في محاولة لمجاراة لغة درويش كتمازج نفسي ينضبط مع إيقاع العبارة الشعرية التي تجلى فيها مفهوم الإبداعية كما تظن، فكانت فضفاضة إلى درجة التعميم أحيانا؛ لأن مفهوم الإبداعية قائم على تجاوز المؤلف والنص إلى عملية الخلق، وهي عملية قد لا تكون سهلة المنال؛ لأنها كما يرى إيزر تحتاج إلى عمليات خاصة، فنحن حين نقوم بها "ننظر إلى الأمام، وننظر إلى الخلف، ونقرر، ونغير قراراتنا، ونشكل توقعات نصطدم بعدم تحققها، ونسأل، ونتأمل، ونقبل، ونرفض"[1]، وهي مدخلات تعزّز رؤيا النظرية القائمة على مجاوزة النص، وعدم تفسير العلامة السيميائية حسب، وإنما تخطيها لتقديم شيء للنص عن طريق تفسير إشاراته حسب طاقة القارئ الخيالية والثقافية[2]، وهي مقرونة "بالاكتشاف وإعادة إنتاج المعرفة، والامتداد من التفسير إلى التأويل"[3].

وعلى الرغم من محاولة الخوض في مفهوم الإنتاجية التي من المفترض قيامها على علاقة الفهم والتفاعل، ورصد الفجوات، واكتشاف ما في وعي القارئ، إلا أننا نلحظ عدم التحديد الدقيق لمعلم المنهجية، فهي ترفض القراءة الاستنساخية، وتميل لقراءة الاستنطاق دون محاولة الغور بعيدا في مقتضياتها سوى جانب التسمية التي

---

(1) إبراهيم، نبيلة: القارئ في النص، من لقاء أجرته الباحثة مع إيزر، ترجمة: فؤاد كامل، مجلة فصول، ص353.

(2) الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص76.

(3) رومية، وهب أحمد: شعرنا القديم ونقدنا الحديث، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1996م، عدد 207، ص21.

استعارتها من محمد الجابري [1] بعد استعراضها لأنواع من القراءات التي يمكن للمتلقي أن يواجه بها النص، وهي بذلك لا تبتعد كثيرا في جانب التسمية عن ما أسماه لوي ألتوسير بالقراءة الكشفية التي يرى فيها "أن النص لا يبوح بكل ما في باطنه بل على القارئ أن يقوم بالكشف مُشبها دوره بعمل الطبيب [2]، أو حتى ما قدمه تودروف حول قراءة الشاعرية، غير أن طغيان النسق البنيوي من جانب [3]، والمنحى الذوقي من جانب آخر، وتجاوزهما لممارسة النقد الأيديولوجي أسهم في إخفاء كثير من العوالم النصية التي لا تنسجم وطبيعة الخطاب[4] .

والواضح أن القارئ عندها لم يحظ بصيغة منهجية علمية، فقد اتخذت من الشفرات النصية مدخلا لها في كثير من الأحيان وفقا للأسلوبية البنائية التي تنظر للأسلوب بوصفه طاقة كامنة في اللغة يستطيع المؤلف استخراجها؛ لتوجيهها لهدف معين بخلاف النظرة للأسلوب على أنه شيء قائم بذاته[5]، وذلك لا يجعل من القراءة الاستنطاقية مضبوطة المقاييس؛ لأن إستراتيجيتها غير واضحة، وغير محددة، فهي مسايرة للنص، وكاشفة لدلالاته، باحثة عن وجوه التعاضد بين مقاطع القصيدة كما يبدو في تقسيمها.

---

(1) مال الجابري في هذا الكتاب لأطروحات النقد التفكيكي، وقد حاول أن يبتعد عن الربط الأيديولوجي مركزا على حضور التأويل الذي يقيمه القارئ بوصفه خطابا موازيا لخطاب المبدع، ولكن عثمان في إعادة صياغتها لمفهوم الجابري تجاوزت هذا الأمر، وقدمت رؤيا الجابري بطريقة مختلفة . انظر: الجابري، الخطاب العربي دراسة تحليلية نقدية ، ص12 وما بعدها.

(2) ألتوسير، لوي، البنية ذات الهيمنة: التناقض والتنافر، تقديم وترجمة: فريال جبوري غزول، مجلة فصول ، الهيئة المصرية ، القاهرة، عدد3، 1985م، ص45.

(3) ثامر، اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، ص58.

(4) انظر: عثمان، إضاءة النص، ص121.

(5) انظر: فتيحة، بن يحيى، تجليات الأسلوب والأسلوبية في النقد الأدبي، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، عدد 439، 2007م، ص22.

وقد ظهر النص في القراءة متوجها نحو تعميق المعنى المنســـجم مـــع علاقـــة درويش بأرضه؛ استجابة للبعد الأيديولوجي الذي قدمته على أســـاس المعنـــى أولا، والبعد التحليلي للصورة ثانيا [1]، فهي تتجاوز حدود المنطق اللغوي إلى حالات مـــن الانكسار الحاد بين هذا المنطق، ومنطق المعنى بانحراف مزجي يولّد الموقف، ولا تحاول بسط رؤيتها النقدية من خلال توظيف العنصر الرمزي لتـــشكيل الخطـــاب بقدر ما تحاول تحليله وفقا لدوافع نفسيه توجه هذا الخطاب ، لذا نصبح أمام تـــوالي علاماتي يخضع للترتيب، بل هو تمازج متعدد الأطراف انطلاقا من العلاقة التأثرية بين النص وقارئه، وهذا التوجه تتفاعل فيه كثير من العناصر الدلالية؛ لتشكيل عالم الرؤيا، والقبض على شفرات النصية، لكنه محكوم لبنية النص ومقولات المؤلف في حدود الوعي الذي تشكله القراءة.

وفي هذا الموقف يمكن الإشارة إلى أن المزاوجة بين المناهج في تطبيق نظرية التلقي يحتاج إلى وعي وإدراك للخطوط العامة التي تحكمها دون طغيان أو إفـــراط؛ فنحن نلحظ أن تفاعل المنهج البنيوي مع التحديدات السياقية التي قدمتها الناقدة أسهم في صرف النظر في أحيان كثيرة عن توجيه كثير من الدوال التي تحتاج لقـــراءة أعمق، إذ نلحظ أن اتخاذ محور الخصب المنبثق من رمزية آذار/الأرض بدا ركيزة أساسية لتحليل كثير من المقاطع الشعرية؛ مما أسهم في تقييد كثير مـــن الـــدلالات بسب احتكامها للبنية المحددة، وتوجيه الخطاب في دائـــرة واحـــدة تعـــاين جدليـــة الواقع/ الحلم المرتبطة بالوطن، وحشد الصور لتدعيم وجهة النظر بالكلمات الدالة[2]، وربطها في سياقاتها الاجتماعية، والبحث عن علائق الربط فـــي مـــستوى الجمـــل الشعرية انطلاقا من الرؤيا السياسية، وهو جانب على قدر من الأهمية لولا تغييـــب الخصوصية الشعرية التي تتضمنها الصورة في هذا السياق متعلقة بالخلق الفني الذي يجعل من الدوال مجتمعة محورا لتجدد كوني يمثل الزمن إحدى جزئياته.

---

(1) انظر: عثمان، إضاءة النص، ص101 وما بعدها.

(2) انظر: تقصي حقل الكلمات الدالة وتوزيعها على مقاطع القصيدة بإشارات عابرة، وربطهـــا بمحور العلاقة بين الشاعر والوطن، ص111-113.

وتبدو صورة كثير مـ ن الدوال خاضعة لمنطق الــسياق الــذي انتزعــت منــه حسب، وبطريقة الربط الذي لا يفترض حضور الديناميكية وفقا لرغبــات المتلقــي ومعارفه، وهو ما يجعل الوصول إلى مدلولاتها أمرا عصيا على الفهم أو المحاورة، وقريبا من وجهة النظر الأيديولوجية المتبناة على الرغم من أن أصــحاب نظريــة التلقي يرفضون المعيار الأيديولوجي؛ لأنه يحدد النظرة للــنص ولا يفعلهــا بهــذا المنحى، فحين ناقشت الناقدة رمزية الخيل في القصيدة ربطتها بقضية الجــنس فــي الإشارة إلى دلالة الخصب، وهي دلالة عامة قد لا تعبر عــن خــصوصية الــنص وبخاصة عندما عممت ذلك على تجربة د رويش؛ ذاك أن هذه الرمزية خضعت في كثير من مواضعها لتفاعل نصي خاص حتى في ذات القصيدة، فإشارات القوة كانت متمازجة إلى حد كبير مع إشارات الخصب، بل إنها هي الطاغية (فــي شــهر آذار تستيقظ الخيل)،و(لقمم اللولبية تبسطها الخيل سجا دة للصلاة/بــين الرمــاح وبــين دمي/نصف ئرة ترجع الخيل قوسا)، وهناك تساؤلات كثيرة يطرحها النص حــول فعل استيقاظ الخيل، وربطها بسجادة الصلاة بل إقرانها بالجنس، وهــي محــددات تخلق الالتباس، وتتطلب قراءة تقوم على روابط تتواصل في خبرتنــا مــع طبيعــة النص، ومسار تحولاته، وهو ما لم تتمكن القراءة من متابعتــه أو الخــوض فــي تفصيلاته.

والواقع أن هذا المنحى يقود لاستحقاق واضح يتجلى في بعد ارتكاز القراءة على متابعة المعنى بدل المغزى، والتفسير بدل التأويل؛ لأن مدار البحــث يــدور حــول مقصدية المؤلف والنص، وبقي دور القارئ محكوما لهذه الثنائية بدل التفاعل، ومن هنا فإنه لا غرابـ ـة أن ينضم هذا البحث إلى العنونة الخاصة بكتابها إضاءة النص مع أننا نجهل محددات هذه الإضاءة، وماهية الوصول إليها، وهذا ما ترتب عليه وجود مناطق معتمة في تحليل رمزية بعض العلامات، فخديجة التي وظفها درويش فــي قصيدته كما ترى القراءة تحضر لإقامة علاقة القداسة، و المزاوجة بــين الأرض بكل مكنوناتها، وبين الشاعر بكل تجلياته، لكن الغموض يحيط بهذه الــصورة ، ذاك أن (درويش) يقر بهذه العلاقة من خلال قوله: (أنا الأرض منذ عرفت خديجة)، وهو ما يجعل العلاقة أكثر عمقا، فخديجة رمز لمعرفة الإنسان بحقه، ثم إذا ما حضر هذا

الوجود غابت في الندى، وأغلقت الباب خلفها، وذهبت في السحاب مع أنها تبارك قطف الحجارة، فهل يرغب درويش في جعلها مقدسا يحمل سمة البقاء / الفناء، فما إن تذهب حتى ينتهي الوطن؟ أم أنه يصرّ على معلم استمداد القوة من المرأة التي تبدو حركة إيقاعها ضرورة ملحة لاستمرار الوطن، ونجاح المسيرة، ولقد سعت القراءة لقصرها على القداسة دون الالتفات لحالة التناوب في استثمار الرمز حتى في جانب الحضور الحقيقي للحادثة الواقعية.

هذا التناوب في الفهم لا تكشف القراءة حدوده، وتجعل الرمز أسيرا لمحددات قائمة على النظرة الأحادية للدلالة، وهو ما يجعل الفجوة بين النص والمتلقي متسعة؛ لوجود عناصر غائبة تمّ تلقيها بتوجه ينسجم وتوجهات المؤلف؛ مما يدعو للقول: إن بعض العبارات النقدية المقدمة فضفاضة لدرجة أننا يمكن أن نقولها في نصوص أخرى لدرويش أو لغيره من الشعراء، لأنها تعالج الخطوط العامة لقضية عامة.

ومهما يكن فإنّ في بعض ما قدمته اعتدال عثمان استجابة معقولة لبعد التلقي الذي يتجاوز المعنى الظاهر، وهو محور أخذت القراءات تلح عليه، إذ حصره بعضهم بالمعنى كما فعل عبد القادر الرباعي [1] حين درس (الليل) على أساس تجلي الأبعاد المحتملة لما أسماه (معنى المعنى) واتسم عرضه بالمباشرة حين قدّم تحليله لهذه الرمزية في نموذج درويش الذي يقول فيه:

وأنا أنظُرُ خَلْفِي في هذا الليلْ
في أوراق الأشجار وفي أوراق العُمرْ
وأحَدِّقُ في ذاكرة الماء وفي ذاكرة الرملْ
لا أُبصرُ في هذا الليلْ
إلاَّ آخر هذا الليلْ
دَقَّاتُ الساعة تَقْضُمُ عُمْري ثانيةً ثانيةً
وتقصِّرُ أيضاً عُمْرَ الليلْ[2]

---

(1) الرباعي، جماليات المعنى الشعري، التشكيل والتأويل.

(2) درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، أرى ما أريد، ص513.

وقد مال إلى أن معنى المعنى في هذه المقطوعة يتوجه حول عدّ الليـــل رمـــزا للعدو الداخلي، وتجاوزه للمعنى الظاهر الذي قد يظُن أنه العدو الخـــارجي، وفـــي الحقيقة أن ما تم مناقشته لا يستند إلى دليل نصي، وأنَّ الرمزية تبق ى مفتوحة علـــى أكثر من احتمال، وهذا منحىً لم تسع القراءة لبلورته.

وتلتقي قراءتي بسام قطوس [1]، ومحمد صـــالح الـــشنطي [2] فـــي كثيـــر مـــن المرتكزات التي تميل إلى الكشف عن جانب معنى المعنى من مثل : التركيز علـــى قراءة الاستنطاق [3]، وتتبع العتبات النصية كما في تحليلهمـــا لعنوا نـــات القـــصائد، وتحليل بعض العلامات السيميائية بشكل مجتزأ دون الخروج بموقف واضح يعكس طبيعة خاصة في تلقي النص مع أن قطوس قد أشار إلـــى أن قراءتـــه "لا تقـــوّل الشاعر ما لم يقله، وفي الوقت نفسه لا تكتفي بما يقول، ولكنها تسهم بوعي في إنتاج وجهة النظر التي يحملها الخط اب ويتحملها" [4]، والواضح أن القراءتين كانتا واعيتين لرؤيا الديوان الكلية القائمة على الوحدة العضوية، واستثمار العلامـــة الـــسيميائية، والارتكاز على العتبات النصية التي من بينها العنونة، لكـــن آلياتهمـــا لـــم تلتـــزم بمحددات هذه القراءة، ولم تسهم في إنتاج وجهة النظر الـ تي يحملهـــا الخطـــاب أو يتحملها، ذلك أنهما أعليا من سطوة الخطاب السياسي الذي تجلـــت مظـــاهره فـــي : التركيز على الوقفات التاريخية، والارتكاز على المنهج النفـــسي، وســـيادة اللغـــة الخطابية التي تحاكم الفكرة، وتتعاطف معها.

---

(1) قطوس، الزمان والمكان في الزمان والمكان في ديوان محمود درويش أحد عـــشر كوكبـــا دراسة نقدية.

(2) الشنطي، أحد عشر كوكباً على آخر المشهد الأندلسي.

(3) كان تحديد قطوس للقراءة الاستنطاقية أقرب لفعل التلقي من خلال الإنتاجية، بينمـــا ربطـــه الشنطي بالكشف عن البنى الإيقاعية والتركيبية، ودرجة التكثيف أي أنه أبقاه تحـــت ســـلطة النص.

(4) قطوس، الزمان والمكان في ديوان محمود در ويش "أحد عشر كوكبا" دراسة نقدية، ص47-48.

ويبدو أنهما اختارتا منهج البحث عن المعنى بأسلوب التفسير المستند إلى المعاني السطحية للنص حتى في تفسير العلامة السيميائية داخله، ولنستمع إلى ما يقوله بسام قطوس مثلا في صدد تحليله للعلامة السيميائية الواردة في بداية الديوان"ولست أدري إذا كان هذا الاختيار مقصودا عن محمود درويش، أن يأتي عدد القصائد إحدى عشرة قصيدة لتتساوى مع العنوان الرئيسي أم لا؟ ولكن المرجّح لدي أن هذه القصائد الإحدى عشرة تشكل قصيدة واحدة ترثي الحاضر، وتبكي الماضي"[1]، وهي عمومية قد لا تستوي والمستوى التحليلي الذي يقر فيه بوجود علامة سيميائية موحية أسماها (التضمين أو التناص) القرآني في عنونة الديوان، وهو ما ذهب إليه الشنطي أيضا عندما أسماها العتبات النصية، كما نلحظ التباين في تداول المصطلحات النقدية(العتبات النصية، والتضمين، والتناص) ، وسيادة اللغة الواصفة لتجلي الضياع أو النهاية على مستوى الخطاب دون تحديد واضح لمفهوم التلقي أو طبيعته، أو فاعليته النصية، وهو ما يظهر جليا في ازدواجية الهدف المعلن من التحليل[2]، إن ما يمكن الإشارة إليه في هذه القراءات هو بروز مدى الارتكاز على الواقعة الاجتماعية، وتطويع الإشارة السيميائية لتدور في بوتقتها، وتصوير المحيط الذي ينتمي إليه المبدع من خلال التفاعل بينهما، ومن ثم فإن الإجراء قام في أحسن حالاته على " الكشف عما تضمره العلامة، أو البنية من مضمون إشاري، أو عن نظام عقلي لا واع تتضمنه تلك العلامات، أو الأبنية دون عد الفهم عملية بناء المعنى، وليس الكشف عنه"[3].

---

(1) قطوس، الزمان والمكان في ديوان محمود درويش "أحد عشر كوكبا" دراسة نقدية، ص58.

(2) تجاوز قراءة قطوس دراسة البعد الزماني والمكاني إلى الوقوف على "الانسجام والوحدة العضوية بين هذه القصائد التي تشكل في النهاية قصيدة واحدة، وأغنية نفس واحدة، تتفجع على ما آل إليه وضع الإنسان العربي" قطوس، الزمان والمكان في ديوان محمود درويش "أحد عشر كوكبا " دراسة نقدية، ص58، وكذلك هو الحال عند الشنطي الذي يرغب في "اكتشاف البنية الدلالية للنص عبر سياقه الفني الجمالي كسياق أكبر يضم مجمل المنجز الجمالي للقصيدة العربية الحديثة ؛ انظر: الشنطي، أحد عشر كوكباً على آخر المشهد الأندلسي، ص847.

(3) خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص123.

وتتصل بقراءة الاستنطاق مستويا ت أخرى من الوجهة النظرية للتلقي، غايتها هي التواصل على أساس الفعل الإبداعي من جهة، وتحقيق المتعة من جهة أخرى، فالقراءة "تتحول إلى عملية كشف ليس للنص المرسوم على الورق، وإنما لما فوقه وما تحته، وعندها يقوم القارئ بعملية حفر حقيقية على ما تخفى وراء النص، أو لاذ بأصقاعه"[1]، وهو تصور قدمه بسام قطوس في قراءته الأكثر تواصلا مع نظرية التلقي من وقفته السابقة، وبناه على مرجعيات متعددة استمدها من النقد العربي والغربي وبخاصة ما قدمه الجرجاني ونظريات النقد الحديث، ونظر للنص في ضوئها على أساس فاعليتين أساسيتين " واحدة كامنة في تشكله الفني المنجز، والقائم على سمات فنية متعددة كالحذف، والتقديم والتأخير، والغموض، والتمنع، وثانية كامنة في قدرات القارئ العارف، وهي فعالية جمالية تقوم على فعل القراءة، والقدرة على مفاوضة النص أو ترويضه، "[2] ولا شك أن هذا التقسيم مستمد من جماليات التلقي التي طرحها إيزر الذي يرى أن "للعمل الفني قطبين يمكن أن نسميهما : القطب الفني، والقطب الجمالي، ويشير الفني إلى النص الذي أبدعه المؤلف، بينما يشير القطب الجمالي إلى الإدراك الذي يقوم به القارئ "[3]، لكنه على الرغم من ذلك يستعين باصطلاحات نقدية ذاتية يقر بأنها من تأوّله دون أن تحظى بأي تحديد اصطلاحي دقيق من مثل:(متعة التلقي، وتمنع النص).

وحين ينتقل للجانب التطبيقي تبدو الإشكالية ذاتها، فهو يحدد نص الجدارية، ويغلب على قراءته فعل الوصف المكرر لمقولات النص، وتوظيفه للخطوط العامة لمفاهيم التفكيك مقترنا بنظر ية التلقي؛ مما يعني أنه لا يتعامل معها بتحديد واضح أيضا، فقد قدّم عدة تسميات عامة للقارئ من مثل :(القارئ النموذجي، والقارئ الماكر، والقارئ العارف)، وجميعهم ينحصر هدفهم في الكشف عن النص المضمر الذي عد انعكاسا للتفاعل بين الخطابين (الحقيقي والمجازي)خطاب واقعي في

---

(1) قطوس، تمنع النص متعة التلقي، قراءة ما فوق النص، ص90.

(2) المرجع نفسه، ص14.

(3) إيزر، فولفجانج،عمليات القراءة، مقاربة ظا هراتية، ترجمة، علي عفيفي، مجلة فصول، المجلد السادس عشر، العدد الرابع، 1998م، ص344.

أطروحاته، وآخر محلق في رمزيته [1].وهو تحليل ارتكز على المعـاني الظـاهرة للنص، وبقي يراوح مكانه في لغة نقدية واصفة[2].

هذا الوعي اختلف بين نقاد درويش بسب الحضور الذاتي للـ ناقد، والتجربة مـع النص الشعري،والمعرفة بالأعراف اللغوية والأدبية [3]؛إذ سعت بعض القـر اءات لحصر مفهوم الإنتاجية من جهة، وتحديد آليات الوصول إليها من جهة أخـرى [4]، وقد شكلت وقفة علي الشرع إشارات واضحة في هذا المجال، فهو يطرح حـضور الخبرة المعرفية بطبيعة النص، وتعدد التساؤلات المطروحة التي قادته لفعل التأويل في كثير من الأحيان؛ مما أسهم في إثار ة كثير من مستلزمات نظرية التلقـي، وقـد ساعده على ذلك تبني فعل التفكيك، فهو يعفي نفسه من مسؤولية تقيـيم المحتـوى المضموني منصرفا إلى بيان آليات فعل القراءة على الرغم من إدراكه أن هذا الأمر لا ينفصل عن بعضه بعضاً.

ويبدو أن تحديد طبيعة الإنتاجية قد اتضح من خلال الدور الـذي يقـوم بـه القارئ[5]، وبخاصة في اختلاف أفق التوقع بين القارئ العادي والقارئ الناقد، وهو تحديد مصطنع ؛ ذاك أنّ التعامل مع هذه النصوص يفترض قارئا عارفا لا يـدخل على النص وهو صفحة بيضاء كما يرى محمد مفتـاح ، وإنمـا يكـون محـصنا بمجموعة المعارف التي يمكنها أن تقدّم له خزينة معرفية يحاور النص من خلالها.

أما البعد الثاني والمتمثل بآليات فعل القراءة فقد اكتنفه الغموض على مـستوى التنظير والتطبيق، لأنه خضع لتجربة فردية، إذ يشير إلـى أن القـراءة المنهجيـة

---

(1) قطوس، تمنع النص متعة المتلقي، ص92.

(2) أهمل التحليل عتبات كثيرة يمكن عدها مداخل ضرورية في نظرية التلقي من مثل المستوى العلاماتي، والفجوة، وأفق التوقع؛ مما أبرز حجم الفجو ة بين الإطار النظري لفعـل التلقـي والإجراء التطبيقي.

(3)هذه عوامل طرحها يا وس في جانب مناقشته لأفق التوقـع؛ انظـر: ستاروبينـسكي، جـان وآخرون، في نظرية التلقي، ترجمة: غسان السيد، دار الغد، دمشق، ط1، 2000م، ص58.

(4) الشرع، إستراتيجية القراءة منهج نقدي، قصيدة محمود درويش"أمشاط عاجية.

(5) الشرع، إستراتيجية القراءة منهج نقدي، قصيدة محمود درويش "أمشاط عاجية، ص160.

والعملية النقدية شيء واحد، وأن ما نسميه اتجاهات نقدية هو تنوع في القــراءة أو تنوع في الاستراتيجية الكامنة وراءها [1]، وهو تعميم قد لا ينسجم كثيرا مع معطيات هذه الاتجاهات، وهذا ما يعززه تغلّيب فعل القراءة على استراتيجية التفكيك التي لجأ لبعض آلياتها عند محاولة التطبيق ، كما أن أسس منهجية القراءة التي افترضها غير منظمة، فهي تتوزع بين تفكيك النص أحيانا [2]، واللجوء لمقصديات المؤلــف فــي أحيان أخرى[3]، والبحث عن مرجعيات تجمع بين المؤلف ومتلقيه، والوصول إلى فعل الانسجام؛ مما قاد إلى الانقطاع في تشييد الدلالات الموحدة للنص، وهو نــاتج عن الانزياح الإسنادي، والشعور بوجود الثغرات داخل الخطاب، وهــو مــا ســاق لتداخلات مفترضة تعطي تصورا واضحا حول عدم قدرة القراءة علــى التوصــل لنتائج مقنعة تقلل من تشتت القارئ وحيرته.

إن ما يتضح لي في هذه القراءة هو التوجه نحو التعريف بــالمنهج، ومحاولــة تأصيله بتبني فرضيات جديدة، لذا نلحظ أن النص يخضع لتجربة يتم التركيز فيهــا على التطبيقات المنهجية، ويكون حضور النص في المرتبة الثانية من قبيل البرهنة على فعل الإستراتيجية، وهو ما يمكن ملاحظته في ثنايا الأسئلة التي تطرح عليه، إذ إن الإجراء يرتكز على تحديد آليات للقراءة بصفة فردية، وهي آليات كما ســبق أن بيّنا غير منظمة، لأنها لا تبحث عن القارئ داخل النص، بل تبحث عن تلقــي هــذا النص بالكيفيات المختلفة من مثل الإشارة للقارئ العادي، والقارئ الناقد [4]، وقــد تخرج في بعض الأحيان بانزياح واضح في عملية التحليل [5]، وتبسط التعــدد مــن خلال افتراضات عدم وجود مثل هذه القراءة التي -في ظنــي- تعــزز المركزيــة بافتراض أهمية القراءة، يقول الشرع "إن المتلقي يجد نفسه إزاء تساؤل قاس وهو: ما

---

(1) الشرع، إستراتيجية القراءة منهج نقدي، قصيدة محمود درويش "أمشاط عاجية، ص161.

(2) انظر: نفس الدراسة، تحليل المقاطع الشعرية، ص165.

(3) المرجع نفسه، ص167 وص175.

(4) الشرع، إستراتيجية القراءة منهج نقدي، قصيدة محمود درويش"أمشاط عاجية، ص165.

(5) انظر طرحه للأسئلة ومناقشته لقضية الذكورة والأنوثة التي يطرحها فــي أثنــاء مناقــشته للمنحى الفكري والجمالي مع أنه أكد محاولة تجاوزهما مسبقاً، المرجع نفسه، ص171.

مصير هذا النص لو لم يتيسر له مثل هذه المحاولة في القراءة ؟ وما مصير هذا النص إذا كانت هذه القراءة قد فشلت في مقاربته"[1].

وإذا ما استعرضنا بعض النماذج النقدية فإننا نلحظ أن فعل التعميم كثيرا ما لحق المصطلحات النقدية ، فمصطلح القراءة أصبح عائما لدرجة تغييب دور المتلقي تماما، إذ لم نر منه سوى العمومية [2]، أما مصطلح التأويل فقد لحقه التشويه ذاته حين حصره بعضهم بمصطلح التفسير ، وعممه بعضهم لحدود النقد الانطباعي، ومن ثم كانت النتائج التي توصلت لها هذه القراءات فعلا مكرورا يعيد التلقي إلى مستواه الانطباعي الذي لا يكتفي بسلطة المؤلف، بل يتجاوزها إلى إقحام سلطة السياق لتكون هي المعيار.

كما أن مكمن التباين يتضح من خلال تركيز القراءات على الانسجام النصي، إذ تتم ضمنه مناقشة رؤيا المبدع وتوجهاته، وهو فعل غير وارد في نظريات التلقي ذاك أننا أمام علامات تتعدد النظرة لها من قبل المتلقين، وهو ما يجعل من القراءة مفتوحة على أكثر من احتمال.

وإذا كان التوجه لفعل الإنتاجية هو بتحديد القارئ، وفاعليته التي تفاوت تفعيلها في كل قراءةفإننا نجد توجها آخر ينظر لهذه الإنتاجية على أنها بفعل الجمهور الذي يشكل حلقة من حلقات البناء الشعري، ذاك أن العوامل المتوجه إليها في الطبيعة الشفاهية للقصيدة العربية والمتعلقة بالمضمون والصوت هي ذات الجدلية التي أخذت تنزاح نحو أفق آخر ينظر للقصيدة على أسس قد لا تتغاير كلية مع هذا التوجه، لكنها تتخطاه إلى المشاركة الفاعلة إذا ما عدينا أن علاقة (النص – الجمهور) هي التي تفرض سطوتها على القارئ فيما سبق.

ففي النموذج الذي قدمه علي العلاق تتجلى الفاعلية على أساس أنها تفاعل بين النص والجمهور، وهو منحى عزاه إلى الطبيعة الشفاهية، ودور الجمهور في تحديد طبيعة التلقي بعيدا عن النتوءات الشخصية، وفردية الاستجابة، وهو اتجاه يقابل

---

(1) الشرع، إستراتيجية القراءة منهج نقدي، قصيدة محمود درويش"أمشاط عاجية، ص197.

(2) المرجع نفسه.

الاتجاه الآخر المتمثل بعلاقة (النص - القارئ)، وما يحتويه من تفاعل يعتمد حاسته البصرية ونظره العقلي لقراءة النص وتأمله ثم إعادة كتابته من جديد.

ومن هنا، فإ ن المناقشة تبدو منحازة للتلقي المتعدد الذي تحكمه طبيعة العلاقة المتكونة بين النص والجمهور؛ مما يدعو للقول : إن علاقة الإنتاجية تعد علاقة مغلقة بل إنها متعددة المعايير، وقائمة على الذوقية، والتلقي الجماعي المرتبط بالهم الذي يعلي من سلطة المبدع، ووجهة نظره، ويلقي الضوء على الواقع وانعكاساته، ويبعد المتلقي الذي من المفترض أنه يبحث عن بناء المعنى من خلال أفق توقعاته، ورصد الفجوات والثغرات، والتأسيس للمعنى، فالجمهور كما يرى العلاق "لا يشير إلا إلى حالة عامة من التلقي، إلى أفق عام من التكوين النفسي والذوقي والمعر في"(1)، وبناء على ذلك، فإن مثل هذا الطرح كفيل أن يلغي كثيرا من مسلمات القصيدة الحديثة؛ لأن الإيقاع لا يشكل الكلية التي تقوم عليها هذه القصيدة، ولا حتى التشكيل الإنشادي القائم على حركة الجسد.

إن هذا السياق يذكرنا بجدلية الدور الطليعي الذي نظر له درويش وكان محط أنظار كثير من الدارسين، فهو شاعر القضية، وهذا مدخل للنظر للطبيعة الغنائية التي تناولها غير باحث، وقد لمسنا أصداءها في توجيه النص الشعري، والإفادة من التاريخ المفضي لطبيعة الموقف من التراث، وطبيعة التلقي المنسجم والأساس الثقافي، ومن ثم اتجاه البحث إلى ا لبعد الجمالي المرتكز على الموضوع الذي فرض منحى تحليليا يزاوج بينها وبين الواقعية ودور الفنان وإبداعه، وهذا ما يؤكد حضور المتلقي في مخيلة المبدع، والبحث عن جوانب امتلاكه، وبسط رغباته، ومحاولة مد جسور الصلة معه.

بيد أن ما يمكن التركيز عليه هو أن قراءة العلا ق لم تحدد طبيعة الجمهور التي كثيرا ما تبدلت، ذاك أننا أمام نسق من التلقي يتفاوت في طريقة النظر للشعر على أساس الطبيعة التي تحكم ثقافة هذا الجمهور، ووظيفة النص، ودور المبدع ونظرته لمن يقدم لهم النص، لذا نرى إقرار العلاق بوجود التداخل بين اتجاه الجمهور واتجاه

---

(1) العلاق، الشعر والتلقي، دراسة نقدية، دار الشروق، عمان، 1997م، ص63.

القارئ كلما دعت الحاجة إليه [1]، وعندما يدخل العلاق إلى النص الشعري يتخذ من القناع مدخلا لبحث العلاقة بين الشعر والتلقي، فيقرأ بنيته التي لم تعلن القراءة عن تفصيلاتها، أو معالمها الخاصة بالجمهور، وإنما يتوجه البحث لإبراز وظيفة القناع، والكشف عن دواعيه، وا لتفاعل بين الشخصية القناعية وصوت الشاعر وفقا لطبيعة التلقي المستند للبعد الغنائي، ويقدم في هذا السياق أبعادا مهمة في طبيعة القناع، وسمة الشخصية القناعية، وتمزق هذا القناع، لكنه يتلقاه باختلاط منهجي واضح مازج فيه بين الفنية والسياقية، إذ ليس ثمة اتصال بين ه ذه القضية وطبيعة التلقي المفترض حتى في جانب الجمهور الذي ركّز عليه في أكثر من موضع في الكتاب، وما يبدو هو افتراض قضية يطرحها النص، ومن ثم سوق العناصر الفنية للتجاوب معها.

إن ما ينبغي إدراكه هو وضع معيار يرتكز عليه التلقي، وتوجيه التفاعل بين المؤلف الضمني ا لذي أراده المبدع والقارئ، فالفكرة قائمة على تفاعلية وسيطها النص الذي ينبغي أن يشير إلى معالم الاتصال والانفصال، ومواطن تشخيصها، ولحظات توظيفها، فما يفترض بلورته هو أنه إذا ما كان درويش يبعد ذاتيته عن العمل كما يرى العلاق [2] فهو بالتأكيد يتوجه إلى قارئ مف ترض يستشف طبيعة الرسالة من خلال وظائف اللغة التي لا تكتفي بالبعد التواصلي، بل تقر بمبدأ التداولية الذي يغني النص بثقافة متلقيه، ومن ثم فإن الخطاب يشكل مستوى جديدا في الابتعاد عن الغنائية التي تسطّح الحدث، وتقدمه على أساس الفعل الوجداني، والخطاب المباشر.

وإذا كانت الذاتية التي تطرح في إطار الهم الوطني هي الرؤيا السائدة عند كثير من متلقي درويش فإن تلقيه عند العلاق يتصاعد بنفس الوتيرة ذاتها، فلعبة المسكوت عنه تبدو جلية في تقديم بعد الانزياح عن ذاتية المبدع في فضاء العنوان الذي يبعد الحضور المباشر لهمّ القضية ا لفلسطينية، ويترك المجال لتوقعات القارئ، ولعلنا نسوق هذه القناعات لاعتقادنا بوجود التفاعل بين أصوات متعددة داخل النص تم

---

(1) العلاق، الشعر والتلقي، دراسة نقدية، ص65.

(2) المرجع نفسه.

التركيز فيها على صوت الشاعر وقناعه مع غياب معالم المتلقي المفترض لصالح الحضور الجمعي الذي يمثل هموم الجماعة.

إن قيام القصيدة على العنصر الدرامي يعني أن أصواتها تمثل مثيرا واعيا للمتلقي؛ لأنها لا تسير على وتيرة واحدة، ولا تمثل صوتا واحدا، ولا تعبّر عن معنى واحد؛ لذا فإنّ ما يطلب من التحليل القناعي هو الارتكاز على فكرة المؤلف الضمني الذي يعده رولان بورنوف صوتا منبعثا من المؤلف يعبّر فيه عن نفسه من خلال فكرة القناع، وهو ما يدعو لرؤيا تعقّب تحولات القناع وتمزقه، وعلاقة ذلك بأفق المتلقي بدلا من التركيز على الثيمة الموضوعية التي حكمت مسيرة التحليل.

ولقد فرضت طبيعة التلقي سياقا خاصا قاد إلى بعض النتائج التي يمكن أن تخلق إشكالا نقديا على مستوى النص كما هو واضح في تعميم الربط بين القناع والاستعارة، وهو ربط لا يستند إلى دليل علمي دقيق [1]؛ لأنه وظّف هذا الترابط بصيغة عامة تذهب إلى أن " الشخصية التاريخية:أبا عبد الله الصغير تنهض بدور المشبه به بينما يقوم الشاعر أو أنا القصيدة بدور المشبه "[2] مع إقراره أن العلاقة بينهما لا تقوم على الاستبدالية، بل إن هناك خصوصيات تحكم كل منهما في سياقه الخاص.

أما التعميم الثاني فيتشكل من خلال الحكم الذي يذهب للقول بقيام رؤيا ديوان أحد عشر كوكبا على أساس البنية القناعية؛ مما أسس لوجود تخمينات خاصة لم تضبط بأدوات نقدية واضحة، وخصوصا في ظل تفاعل التداخل الصوتي والدرامي في بنية الديوان، وقد بدا نتيجة لذلك حضور الإسقاطات التفسيرية التي تجلت في بعض المظاهر من مثل الحكم على الموقف الأيديولوجي لدرويش والمتعلق بموقفه من معاهدة الصلح أثناء تحليل قصيدة (للحقيقة وجهان: والثلج أسود)، وهو مبني على موقف الشاعر/القناع بناء على بعض الأصوات من مثل قول درويش:

ولا حُبّ يَشفعُ لي

---

(1) انظر: الرواشدة، القناع في الشعر العربي الحديث، ص17-18.

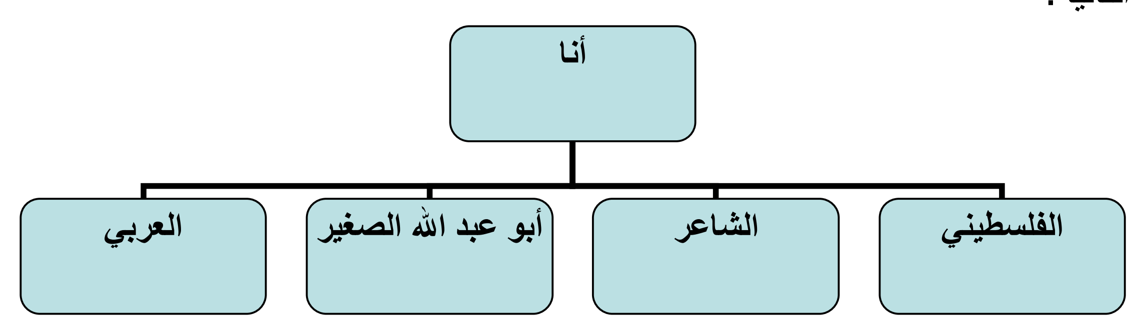
(2) العلاق، الشعر والتلقي، ص114.

مُذ قبلتُ مُعاهدَةَ التيه[1]

والواضح أننا يمكن أن نناقش هذا الموقف من منطلق أن الاجتزاء النصي من القصيدة قد لا يوصل إلى النتائج المرجوة؛ لأنه يسعى لحصر الإحالة في الذات المتكلمة التي يفترض الباحث أنها تعود على درويش، وهذا حكم بحاجة إلى وعي بطبيعة الإحالة في أبيات درويش التي استند الحكم إليها، وهي من قصيدة(وأنا واحد من ملوك النهاية):

..وأَنا واحِدٌ منْ مُلوكِ النِّهايَة... أَقْفِزُ عَنْ
فَرَسي في الشِّتاءِ الأَخيرِ، أَنا زَفْرَةُ الْعَرَبيِّ الأَخيرَةْ
لا أُطِلُّ على الآسِ فَوْقَ سُطوحِ الْبُيوتِ، ولا
أَتَطَلَّعُ حَوْلي لِئَلا يَراني هُنا أَحَدٌ كانَ يَعْرِفُني[2]

ويمكن أن نفترض حضور الغموض فيها وفقا للاحتمالات الواردة في الخطاطة التالية:



وهذه الاحتمالات ينبغي أن تكون في ذهن متلقي درويش، انطلاقا من أن الخطاب يمزج بين الذاتي والموضوعي، وهو ما يجعل الحكم على درويش بقبول معاهدة الصلح أمرا بحاجة إلى قراءة أكثر عمقا خصوصا إذا ما فعّلنا القرائن النصية التي تدعم توجه الخطاب نحو رفض التآمر، والانصياع لرؤيا النهاية لا سيما أن معاهدة الصلح هي مرتكز هذا التآمر الذي يسير نحو التلاشي والضياع، ثم بأي نتيجة سنحسم أمورنا إذا ما أكدنا اختلاف الصوتين : صوت القناع ، وصوت الشاعر، وهل هذا الصوت منسجم تماما مع المقولة النقدية أم لا؟.

---

(1) درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، أحد عشر كوكباً، ص555.

(2) المرجع نفسه، ص555.

وعلى الرغم من وجود الوعي بحدود النظرية، وآفاق التعاطي معها[1] إلا أن هناك مظاهر عدة في القراءة النقدية تبرز مدى سطحية الإجراء التطبيقي، وتعويم كثير من مقاصدها؛ فالعلاق يستثمر أفق مخالفة التوقعات في جزئية بسيطة من قراءته دون تفعيل محدداتها، ذاك أنه يقرّ أنّ التحول الذي يقدمه الخطاب في المقطعين السابع والعاشر من الديوان تعيد القناع /الشاعر إلى الخلاص الذاتي الذي يجسّده العنوان في (الرحيل الكبير أحبك أكثر) ويعكسه المقطع العاشر (لا أريد من الحب غير البداية)[2]، وهو استنتاج قد يتعارض والمعطيات الكثيرة داخل الديوان التي تعكس طبيعة الصراع الجمعي، فحضور القناع مبني على استثمار بعد الخروج من المباشرة والذاتية التي تجسّدها الغنائية، وقد أقر كثير من الباحثين بمحاولات درويش للخروج من هذه الغنائية، والتوجه للعنصر الدرامي الذي يؤكد مثل هذا المنحى أيضا، وهذا ما يعزز مقولة مراعاة العمل الأدبي لرغبات المبدع في إقرار طبيعة التلقي، وبيان شروطها، لكن هذا الوعي يحتاج إلى تلقٍ يقدِّم دلائل نصية توجه الخطاب إلى مقاصد واضحة تبتعد عن الأحكام الانطباعية العامة التي تبدو معالمها في قول العلاق -معلقا على المقطعين السابقين من الديوان-:"إن الشكل الشعري للمقطع العاشر، واستخدام الرباعية، واعتماد القافية غالبا، يعكس العزلة وعدم الترابط أولا، كما يجسد الاعتماد على عنصر الوجدان ثانيا"، وهو تدعيم لمقولة سعي درويش نحو الذاتية التي لم تبرز في هذا الديوان بشكل جلي ينسجم وطبيعة الاستنتاج.

ومن هنا يمكن أن نقول إن: ما يمكن ملاحظته في بعد بناء الإنتاجية في كثير من القراءات هو تنامي ظاهرة الفجوة بين التنظير النقدي والإجراء التطبيقي ، ذاك أنها أخذت تتفاعل في أكثر من قراءة نتيجة طغيان بعض الجوانب المختلفة المتصلة بعلم النفس، وسيمياء الاتصال، وتعددية أنواع القراء على الرغم من عدم تفعيلها[3]،

---

(1) العلاق، الشعر والتلقي، ص124

(2) المرجع نفسه، ص124.

(3) تشير قراءة ذياب شاهين إلى أنواع القراء من مثل: القارئ المثالي، والقارئ المفترض، والقارئ المخبر، والقارئ الناضج ، والقارئ الملائم، ولكل منهم حضوره الممتد في فلسفة

بل إن الغريب هو أن الحضور يكون للبعد الثيمي المقترن بالإشارات النفسية ممتزجة باللغة الانطباعية التي لا تخلو من الإنشائية، وقد أكتفي هنا بالإشارة إلى ما أشار له بعض الباحثين من أنه " لا بد من وجود تمييز بين الحدث وتفسيره، وبين سهم النص وإسهام القارئ [1]، إذ ينبغي أن لا تدور القراءة في إطار الرؤيا العامة، وتبتعد عن حيثيات اللغة وجمالياتها، بل ينبغي أن تخرج منها؛ لتقيم علاقة التفاعل المعرفي بين النص والمتلقي إذا كنا نتبنى هذا المعيار.

ولعل الأمر البارز في طبيعة التلقي هو الميل للارتكاز على بعد تفعيل النظرية في جانب الاجتزاء النصي ،إذ غالبا ما يغيب وجه تشكيل الخطاب؛ لأنّ الاقتراب من لغة النص، وبناء آفاق للتوقع حول ماهية الخطاب محكوم بمعان موضعية محتكمة لبنية النص، وما يقوم به الناقد ينحصر في التفسير، ويتوجه نحو المعنى بوصفه موضوعا[2] واستثمار النصوص لبناء تصور جزئيات النظرية، وهذا ما يفسر بعد التلقي عن جانب دراسة البعد التاريخي الذي قدمه ياوس على أساس اختلاف الأفق بين القراء ضمن مراحل زمنية متنوعة ومتعددة تبرز خاصية هذا التلقي، وخاصية النص، وأهميته الجمالية.

القراءة التي يميل إليها صاحب المفهوم، ولعل مايثير حفيظة القارئ هو عدم حضور أي معلم مميز لأي من هؤلاء في القراءة التطبيقية لقصيدة درويش (حصار لمدائح البحر) التي اختارها الناقد في أثناء التطبيق . شاهين، ذياب، التلقي والنص الشعري، قراءة في نصوص شعرية معاصرة من العراق والأردن وفلسطين والإمارات، دار الكندي، للنشر والتوزيع، إربد، ط1، 2004م، ص15 وما بعدها.

(1) هالين، فيرناندوآخرون، بحوث في القراءة والتلقي ، ترجمة: محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1998م، ص57.

(2) جينتومبكنز، نقد استجابة القارىء من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، ترجمة : حسن ناظم، المجلس الأعلى للثقافة، بغداد، ط1، 1999، ص345.

2.2.4 التلقي والتأويل:

ثمة خصوصية بالغة للربط بين التلقي والتأويل؛ ذاك أن هذا الارتباط جاء بفعل الدور الذي قدمه التأويل في قيام نظرية التلقي انطلاقا من كونه وضع أساسا للإشارة إلى القواعد والمعايير التي يتبعها المفسر لفهم النص الديني [1]، وهو ما يضعنا أمام الفعل الذي يقدمه المتلقي أصلا، والقائم على صياغة علاقة ما في هذا الاتجاه على أسس تقوم على فلسفة كاشفة للنص، وبإجراءات بينة يعدّ القارئ ركيزتها الحيوية، فهو" يضيف كثيرا من المقومات من عنده بناء على المساق المقالي، والسياق العام، ومعرفته الخلفية"[2]، وهي محددات ليس من السهل ضبطها؛ لأنها قد تأخذ منحى مختلفا من ناقد إلى آخر، لكن المهم هو أن جانب اللغة يفرض – في كثير من الأحيان_ سياقا خاصا على متلقي الخطاب، فهو يمثل جانب الموضوعية، وعلى القارئ أن يعيد بناءه استنادا إلى معرفة كاملة باللغة من جانب، وبخصائص النص المدروس من جانب آخر [3]، وهذا قد يفرض تعدد المعاني المستخلصة من التأويل داخل النص، أو أنه يقبل بوجود تأويلات متناقضة يلغي بعضها بعضا[4].

والواقع أنَّ النص خضع لقراءات ضمت كثيرا من هذه الجوانب التي التفت فيها النقاد لإعادة صياغة المقصدية، لكنهم تباينوا في نقطة الانطلاق، فاستند بعضهم إلى الوقائع الاجتماعية، وبدأ يحاكم النص في ضوئها على أساس الخطاب الأيديولوجي، إذ تم تطويع كثير من النصوص لمعالجة هذا الواقع، وتوظيف النص لغايات الاستشهاد والبرهنة وخاصة في النقد الماركسي، وأخرجها آخرون إلى الفضاء النصي الذي قدّم لهم زادا ثمينا لمعرفة خصوصية تفاصيل اللغة في النص،

---

(1) أبو زيد، نصر حامد، إشكالية القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 1992م، ص13.

(2) مفتاح، محمد، التلقي والتأويل، مقاربة نسقية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 1994م، ص162.

(3) أبو زيد، إشكالية القراءة وآليات التأويل، ص22.

(4) انظر: مفتاح، محمد، مجهول البيان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 1، 1990م، ص101.

والاستناد إلى إبراز دو ر العلامة التي تحتاج إلى التفسير، لكنَّها جاءت في بعض القراءات بالإشارة العابرة ضمن سياق تحليلي كان هو الإطار العام الذي تبسط فيه طبيعة تفسير العلامة في ظل وجوده [1]، ومن ثم بدا واضحا تناول التفرقة بين مقصديات المؤلف، ومقصديات النص، وتلقي القارئ، وطبيعة الت عدد المفهومي لفحوى الخطاب المقدم، وانفتاح الدلالة، وهي مقاربات لم تبتعد في رؤيتها عن كثير من مطارحات نقدية أثارها غير باحث.

أما في سياق القراءات التي حاولت تفعيل جانب الإنتاجية فقد لمسنا جزءا بسيطا من العلاقة التأويلية التي طرحتها اعتدال عثمان، ودارت في حد ود النص، وقالت بالمعنى الواحد، وناقشنا بعض محدداتها التي التزمت بمقصدية المؤلف والنص في كثير من الأحيان [2]، ولاحظنا في بعض القراءات تناول المصطلح في جانب التفسير؛ لأنه كثيرا ما كان الأمر يتعلق ببيان طبيعة الألفاظ، والبحث عن المعنى الخفي بطريقة أحادية، أي أ ن القارئ أصبح وسيطا لبيان طبيعة الرسالة التي يحملها الخطاب، وهو ما يظهر في مفهوم النص المتمنع عند بسام قطوس الذي يرى أنه:"نص يمتلك أفقا معرفيافنيا، وفكريا، وجماليا، وهو ليس النص المكشوف "[3]؛ مما يستدعى حضور البعد التأويلي الذي عرّفه بناء على ما قدمه الـ جرجاني في كتابه أسرار البلاغة، وهي تأويلات تخص الصورة الفنية، وتقف على وجوه الاحتمال فيها، وترتبط بالواقع الجمالي.

---

(1) الصكر، مرايا نرسيس، ص165.

(2) استندت الباحثة لمقولات الجابري، وأعادت صياغة ما قاله حول قراءة الاستنطاق، لكنها نأت بنفسها في كثير من المواضع عن جوانب في فلسفة التأويل التي أشار إليها الباحث صراحة، وبقيت الخطوات -في كثير من مواضعها - مخلصة لكيفية التعبير عن الأيديولوجيا الشعرية، ومن ثم فإن تحليل الشفرة أصبح مقيداً بفعل الواقع، ولا يمتلك حرية التأويل، بل يقع وسيطا بين فعل التفسير وإنشائية الخطاب، فدرويش "يسكن القصيدة ويشيد وطنا من الكلمات يرسم حدوده على خطوط الطول والعرض الورقية" كما تقول عثمان.

(3) قطوس، تمنع النص متعة المتلقي، ص33.

وفي هذا السياق قد تبرز بعض الأسئلة التي في مقدمتها سؤال ماهية البحث عن المعنى الخفي أو معنى المعني كما هو عند الجرجاني في ظل تعدد القراءات، والتحديدات السياقية، وبلورة المعنى الواحد، وتعميم علاقات الصورة الشعرية التي انزاحت في كثير من مواطنها عن التفصيلات القديمة، وأضحت تخلق واقعا جماليا جديدا يرتكز على التناسق الحركي الماثل في الأشياء في صميمها وفي علاقتها بعضها ببعض[1]؛ لذلقي مصطلح التأويل في هذه القراءات عصيا على الضبط على الرغم من إدراك معنى المعنى وما وراء النص، وانفتاح القراءات نظريا، إذ إنَّ هناك خلطا واضحا بين التفسير والتأويل، وليس من ضابط محدد لأفق هذا التأويل، ولا لإجراءاته؛ ولا لتحديدات معنى المعنى [2]؛ وهو ما غلب أيضا على قراءة الجدارية عند بسام قطوس الذي لم يتمكن من بناء خطاب معبر عن إحدى وجهات النظر المتبناة، فتفصيلات النص بدت خاضعة للسياق الشعري العام على الرغم من حضور كثير من الفجوات التي تتطلب تفعيل جانب التأويل، وهي سمة تشترك فيها قراءات وقفت على طبيعة اللغة، وعدت مراوغتها دا فعا لخلق فعل المتعة، وحضور جانب التأويل، وجعلت العلامة السيميائية تابعا لطبيعة هذه اللغة، وبقيت محدداتها مقتصرة على الاجتزاء النصي الذي لا يقدم خطابا مكتملا حول فاعلية المتلقي، وإنما يكون الاحتكام لطبيعة النص الألسنية والبلاغية، والمهم أنها حاولت قصر النص على قراءة واحدة على الرغم من أنها تتبنى التأويل الذي يفتح النص على مجموعة من الاحتمالات[3].

بيد أننا نلحظ أن الاقتراب الأكثر من النظرية أضحى في بعض القراءات أكثر وضوحا من خلال تفعيل التأويل الذي يحتكم للداخل النصي وكفاءة المتلقي، إذ لا

---

(1) إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط5، 1994م، ص134-135.

(2) انظر ما قدمه الرباعي في قراءته لتجليات معنى المعنى في الشعر المعاصر التي حلل فيها الليل بعده نموذجاً، الرباعي، جماليات المعنى الشعري، ص187 وما بعدها.

(3) انظر: الخلايلة، مراوغة اللغة (قراءة في نماذج من ديوان لماذا تركت الحصان وحيدا لمحمود درويش)، ص29 وما بعدها.

يكتفي الناقد بحدود معرفة لغة النص، وإنما يحاول تجاوزها إلى معرفة الأعـراف التي تحيط به، وتوظيف الخبرة المعرفية، وبيان العوامل التي تتحكم في عملية التأويل بناء على مفهوم الحيازة، أو الامتلاك النصي الذي يضمن التفاعل بين القارئ والعلامة السيميائية داخل النص، ويرصد طبيعة الفجوة، ويراعي النظام الترميزي الذي يستثمر في جانب الفعل النقدي لقراءة تمنح المتلقي مجالا أرحب في تقديم ذاتيته، وبسط قدراته المعرفية، وتنشيط أفق توقعه، مما يسهم في زيادة القدرة على رصد الفجوة بين أفق النص من جهة، وأفق متلقيه من جهة ثانية مستعينا بأدوات نقدية واضحة ومحددة، وهي ـ في ظني ـ تتخطى مرحلة التأثير التي ركّزت عليها بعض القراءات وإن تباينت [1]، وقد نسوق في هذا المقام القراءة التي قدّمها سامح الرواشدة في كتابه (إشكالية التلقي والتأويل)[2]، واستعان فيها بجملة من المبادئ والإجراءات الخاصة بفاعلية التلقي، وما يخصنا في هذا الكتاب فصله الذي وقف فيه على (التعمية والتلقي، محمود درويش نموذجا)؛ ذاك أنه ألقى الضوء فيه على خصوصية النص الشعري، وحدد مفاهيم القراءة الإنتاجية، ونظر للتأويل على أساس وجود الخطاب الذي عدّه نصا يحدث إشكالا في ذهن المتلقي، أو الذي يتأبى على تقديم دلالة واحدة، مما يجعله محتاجا إلى التأويل، ويربط ذلك في قضايا كثيرة من مثل:عدم اقتصار الخطاب على المعنى الواحد، والحديث حول ماهية المغزى الذي نمد النص به نحن، معشر المتلقين.

لقد حاورت هذه الدراسة النص، وبحثت فيه عن وجوه التعمية والغموض التي تعترض طريق تلقيه، ضمن خصوصية امتازت بمعرفة حدود الإجراء، وتحديد المصطلحات، ليس في جوانب عوامل التشابه مع القراءة الإنتاجية في القراءات السابقة حسب[3]، وإنما من باب حضور جوانب التفعيل المنهجي الذي استند إلى فهم

---

(1) انظرتعدد مفهوم التأثير في قراءة كل من : الغذامي،ثقافة الأسئلة ؛ وانظر: قطوس، تمنع النص متعة المتلقي.

(2) الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل، ص12.

(3) تقاطعت قراءة الرواشدة مع القراءتين السابقتين في حضور جانب الإنتاجية، ولكنه كان أكثر تحديدا في تجلية المفهوم، بإبراز دور القارئ في جانب القدرات، ومعرفته باللغة، والرموز

واضح لمحددات قراءة التلقي، فهو لا يحدد وظيفة القارئ بفعل الإنتاجية القائمة على تتبع حركة المعنى حسب، بل يتخطاه إلى دور الامتلاك النصي الذي يشعر معه المتلقي أن عمله التأويلي قائم على الإبداع الذي لا يكتفي بحدود الملفوظ، بل يفترض تعددا بيّنا لمقصدية النص؛ استنادا للتفاعل بين النص ومتلقيه ، وهي قائمة على التخيل الذي نستطيع بواسطته تحديد الاحتمالات التي يمكن أن يتضمنها النص، وهذا ما دعا إليه إيزر حين افترض أن بنية التخيل التي يبنى عليها النص إنما تضع المعنى في نسق من الصور الذهنية؛ وذلك لتعميق الطابع الاحتمالي[1].

ويظهر المعلم الأبرز في استثمار البعد التأويلي في مراعاة طبيعة النص، والمطلوب من المتلقي، وبعض العوامل المتحكمة في التأويل، وبدا أن دور المتلقي لا يقتصر على التحليل والتفسير، بل إن المطلوب منه تجاوز ذلك إلى إنتاج النص وامتلاكه، "فالقراءة التي تبحث عن المعنى الذي أودعه المؤلف في نصه، تظل قراءة خارجة عن النص تق ريبا، تنظر إلى بعضه، وتغفل بعضه الآخر، ولا تدخل عالمه تماما؛ لأن هدفها يظل منصبا على المؤلف وليس على النص"[2].

ولعل هذا الفهم هو مدار الجهد التأويلي الذي ينظر للنص بكليته، ويتخطى المعنى السطحي الذي يتكوّن بفرض الواقعية، ويبني فرضيات تخص الجنس الأدبي بناء على عنصر التوقع، وهو ما يمنح النص وجودا جديدا قد يتخطى فيه المؤول المعنى الذي أودعه المؤلف داخل نصه إلى آفاق جديدة " قد يكون فيها تأويل المتلقي في أحيان كثيرة _ أفضل من توجيه المؤلف؛ لأن المؤلف قد ينصرف إلى مقصدية أحادية يريدها؛ مما ينفي الوجوه الجمالية الأخ رى، ويلغي تداعيات اللاشعور التي لم يكن المبدع يعيها تماما حين إنجاز عمله"[3].

والعلامات، والمفردة اللغوية وظلالها، والتراكيب وأنظمتها، ومقصدية النص وتعددها، وهو يعرض مجموعة من الآراء المتعلقة بطبيعة الاستجابة كما جاءت عند بعض أعلام نقد استجابة القارئ.

(1) انظر: خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص125.

(2) الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل، ص17.

(3) المرجع نفسه، ص16.

أما مقولة إيزر حول القارئ الضمني فقد طرحها الرواشدة بوعي يجسد مجموع التوجيهات الداخلية لنص التخيل، فهو" القارئ الذي يخلقه النص لنفسه، ويعادل شبكة من أبنية استجابة، تغرينا على القراءة بطريقة معينة "[1]، ذاك أنه جزء من بناء النص؛ لأن الخطاب يتوجه إليه، ويعترف به، ويتوق إلى التأثير فيه، وهو ما جعل القراءة تخرج بمجموعة من النتائج الواضحة للظاهرة المدروسة استندت لمبدأ التأويل الذي لم يهدف للبحث عن دور لانسجام الخطاب، بقدر ما سعى لإبراز إشكالية التلقي التي عكستها الطبيعة النصية من خلال الحضور السيميائي، فالدال الشعري مبني على الاعتباطية كما يفهم من تحديده للإيحاء " أن يتجاوز النص الأبعاد المعجمية للدال، ليحقق دلالة أبعد عما هو مألوف بين الناس، لينجز بذلك المستوى الشعري للرمز"[2]، وقد تعالق ذلك مع تفعيل مقولة أفق الانتظار التي استمدها من مقولات ياوس، ومناقشة فعل الانزياح استنادا لما جاء به جان كوهن على أساس الوقوف على بعض الفجوات والفراغات التي خلقها النص، واستثمار أدوات جديدة في قصائد درويش فتحت شهية المتلقي لمزيد من التفاعل والاندغام في النص، والتفاعل معه، بل وصياغة إنتاجه من مثل : الفراغات، والفضاء الطباعي، والإيقاع، فهو يكشف عن طبيعتها ، ويبحث عن وجوه توجيهها وما تثيره من إشكاليات.

ولعل ما ميّز هذا الوعي النقدي الابتعاد عن سطوة العموميات، وحضور ممكنات التأويل، وفقا للحضور النصي ونظريات التلقي التي كانت الأبرز، وهنا أسجل اعتراضي على بعض الدارسين الذين ذهبوا إلى أن الرواشدة قد مال في قراءته لاستثمار الاتجاه البنيوي في هذه القراءة [3] استنادا لأمرين: الأول أن استثمار منهج التلقي قد أتاح له صياغة منهجية منسجمة استثمرت مجموعة من المعطيات المرتكزة لأكثر من منهج، وهذا ما ضمن جوانب المرونة المنهجية التي مكّنته من البحث والتقصي في أكثر من جانب دون تحديدات البنيوية في الانغلاق النصي، بل

---

(1) سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص171.

(2) الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل، ص146.

(3) أبو هيف، عبدالله، نظرية التلقي في النقد الأدبي الحديث، من كتاب : تحولات الخطاب النقدي المعاصر، ص418.

استثمار البعدين السيميائي والتأويلي لقراءة العلامة والنص معا، إذ ارتكز في البعد الأول على انفتاح العلامة، ومن ثم السعي لإيجاد الوسائل والطرق التي تمكّن من فهمها لممارسة التأويل؛ ذاك أن "كل شيء يقاس بالعلاقة الموجودة بين النص والقارئ (أي بين العلامة ومستهلكها)، وضمن هذه العلاقة تتحدد القراءات، وتتعدد التأويلات وتتناسل"[1]، أما الثاني فيتضح في توجه البحث نحو التأويل، وتعدد المقصدية، وإنتاج النص، وهي محددات لا تقبلها البنيوية إلا داخل بنية مغلقة للنص، وهو إجراء سعى لاستيعاب الأبعاد الأخرى لعملية الإبداع، مما منحه ميزة تضاف لممكنات النظرية، وحسن توظيفها.

ويمكن أن أشير إلى تباين الواقعة النقدية بين ما قدم في بعض القراءات وما قدمه الرواشدة من خلال صورة تلقي الرمز الشعري الذي كان مشتركا بينهم، إذ أسهم الموقف الأول في محاولات الربط السياقي، وتحديدات المعنى، وطبيعة الموقف الأيديولوجي، بينما كشفت دراسته عن الكفاءة الأدبية التي أغنت كثيرا من الجوانب النصية، وكشفت عن طبيعة الفهم الذي يرفض تقييد المعنى، ويؤمن بانفتاح الدلالة، والانطلاق لكشف الإشكال الذي أسهم بوجود الغموض في رموز درويش أحيانا؛ ذاك أن المعرفة بالجنس الأدبي كما أرادها ياوس [2] تقدّم زادا ينهض بهذه المهمة، وهو ما أسهم باستثمار بعد التوقع؛ فدرويش بدأ يدخل أفقا جديدا نحو الالتباس والغموض، وهو ما يتطلب من الناقد كسر المعيار الذي اعتاد عليه في قراءة النص؛ لأننا أمام حالة من الوعي والقصدية بتوجيه النص، وتحديد المتلقين من ذات المبدع، وهو تحوّل ألزم الناقد/المتلقي بأفق خاص حين ناقش الرمز الشعري الذي شمل عنده العلامة اللغوية والإشارة، وبدا تلقيه أكثر عمقا في البعد التأويلي؛ لأنه ينفتح على قراءات عدة تتفاعل من خلال القارئ الذي " يخلق ساعة قراءة العمل الفني الخيالي، بمعنى أنه قارئ ذو قدرات خيالية شأنه شأن النص، وهو لا يرتبط بشكل من أشكال الواقع المحدد، بل يوجه قدراته الخيالية للتحرك مع النص باحثا عن بنائه، ومركز القوى فيه وتوازنه، وواضعا يده على الفراغات الجدلية فيه،

---

(1) بنكراد، السميائيات والتأويل، مدخل لسميائيات ش.س. بورس، ص185.

(2) خضر، الأصول المعرية لنظرية التلقي، ص 145.

فيملؤها باستجابات الإثارة الجمالية التي تحدث له "[1]، وتوصّل في كثير من مفاصل القراءة إلى أنَّ هناك رموزا كثيرة في شعر درويش "يصعب علينا أن نحيلها إلى مرجعية دلالية موثوقة "[2]، وهو تأكيد بدا حضوره بعد مناقشة بعض النماذج الشعرية، وبروز التوجه الذي لا يذهب لتقديس النص، ومحاولة قسره على بعض التفسيرات المتوافقة وواقع التجربة الشعرية، بل إنه توجّه يمنح النّص وجودا خلّاقا يتجلّى في حالة الغموض التي تمنحه مزيدا من التفاعل والتأويل، وهذا ما أكده علي الشرع حين ذهب إلى أن قصيدة أمشاط عاجية لا تختلف كثيرا عن معظم قصائد درويش في مراحله الشعرية المتأخرة، إذ تتجلى ظاهرة الغموض التي تستدعي بدورها القارئ[3]، لكن منهجيته الإجرائية اتسمت بالغموض على الرغم من تقديمه لفعل التأويل، وتبنيه لمحور الفهم والإدراك القائم على تحليل اللغة الشعرية.

وقد التقت دراسة علي الشرع مع دراسة سامح الرواشدة في توظيف النص؛ لتفعيل مبدأ الجماليات، ولخلق نقدي جديد يتم فيه الحوار بين النص ومتلقيه ليس على أساس المضمون الشعري، أو المرتكز الأيديولوجي، وإنما من خلال انفتاح القراءة على ما وراء النص أي تجاوز الظاهر، والاهتمام ببنية النص، ومغزاه وتأويله، لأن مغزى النص مستمد من متلقيه، ومقصدية المبدع، وطبيعة اللغة، وثقافة النص، واختلاف الوعي [4].وقد لا يغيب عن أذهاننا أن تلقي الشعر وتنامي ظاهرة الغموض التي أرادا أن يسبرا غورها بقيت في حدود تأويل فضاء اللغة الذي ألحا عليه اقترابا من النص، وبعدا عن الانطباعية، وبقيت محددات الغموض الأخرى محكومة في جدليات أخرى أشارت القراءتان إلى جزء منها.

وحين نعاين بعض القراءات التي استثمرت هذا البعد نجد في بعضها خضوع التصور لفعل التلقي العام المستند للكشف عن بعض الإشارات النصية، والتفسير

---

(1) إبراهيم، القارئ في النص نظرية التأثير والاتصال، ص103.

(2) الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل، ص146.

(3) الشرع، إستراتيجية القراءة منهج نقدي، ص162.

(4) الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل، ص63.

الظاهر لما يدعو إليه الخطاب [1]دون توجيهها في مواقعها، " لاستثمار تأويلي يتغيــأ حمولتها الرمزية"[2]، فحين يقف نبيل منصر على نص درويش يشير إلى المتعاليات النصية كما قدّم لها جيرار جينيت [3]، ويناقش مبدأ الشعرية، ويـ قدّم جزءا منها علــى أساس البعد التداولي الذي وظّف فيه اتجاه التلقي، وقد خص منها : العنونة بوصــفها مدخلا لقراءة النص من منطلق النص الموازي. ولقد استعانت قراءته ببعد التلقــي في بسط عنونة ثلاثة دواوين لدرويش هي :(حصار لمدائح البحر)، و(أحــد عــشر كوكبا)،و(لماذا تركت الحصان وحيدا)، ذاك أن التداخل النــصي فيهــا يقــدِّم زادا معرفيا للمتلقي لبناء الدلالة، وهو ينظر لاختزالية العنوان على أســاس أنهــا فعــل قصدي من المؤلف استجابة لبعد تداولي "تأخذ بعين الاعتبار حاجة المتلقي إلى عنوان موجز يجمع بين الألفة والغرابة ، البساطة والغموض بمـ ا يثيره من أصــداء قريبــة ومفيدة في آن"[4].

إن ما توصلت إليه القراءة يصب في باب الاتصال الكبير بين اتجاه التلقي ومــا نادت به كريستيفا في طبيعة التداخل النصي، وهو ما يتطلب جهدا معرفيا للوقــوف على مرجعيات النصوص، وأهداف توظيفها، لكن القراءة وقفت عليها مــن جانــب تقديمها المعرفي للمتلقي، وتحليل هذا الحضور، وبقيت قاصرة عن تحديد الرمــوز الفاعلة، والتوظيف المنتج للنص.

وقد غدت المغامرة الجمالية محركا أساسيا لبواعث التلقي حين أثيلوستنادا " لتصور العمل الأدبي من حيث هو علامة جمالية موجهة إلى جمهور؛ ولذلك لا بــد أن نتذكر على الدوام وجود العمل الأدبي، وعملية تلقيه في آن معــا؛ إذ علينــا أن نضع نصب أعيننا أن العمل الأدبي يتم إدراكه جماليا، أي يفــسّره ويقــدّر قيمتــه

---

(1) انظر القراءات: منصر، نبيل، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصــرة، دار توبقــال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1997م؛ وانظر: الخلايلة، مراوغة اللغة.

(2) الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، ص71.

(3) جينيت، مدخل لجامع النص.

(4) منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص324.

مجموعة من القراء "[1]، وبات من المؤكد حضور التوجه ضمن عوامل المثاقفة التي لا تبقى حبيسة منهج محدد، وهو مدخل تنازعته إجراءات في مستويات عدة بحثت في فعل المتعة الذي استند إلى مظاهر متصلة بطبيعة المنهج الذي ينظر به للنص، فهي متصلة بالخطاب ومنجذبة لدواعيه تارة [2]، ومؤسسه على محيطه الثقافي تارة أخرى، لكنها في كثير من الأحيان محكومة لحالة التحليل الوصفي التي ترتبط بمقصديات المبدع مع تفعيل لبعض مفاهيم التلقي [3]، وربطها مع مقولات النقد الثقافي، وهي محكومة أيضا لمحاولة البرهنة على استثمار المنهج، لذا كان يلزمها إعادة النظر في النماذج المحللة، وطريقة هذا التحليل [4]، أما بعضها الآخر، فقد خرج إلى دائرة التركيز على التلقي البصري الباعث إلى التلقي الذهني الذي يتم من خلاله البحث عن تأويل لبعض الانزياحات التركيبية، والنمط الاستعاري بلغة لا يدل غموضها إلا على العجز عن الوصول إلى المقاصد وتوجيه الخطاب[5].

ومن هنا يمكن القول :إن هذه التعليقات على الرغم من إضاءتها لبعض الجوانب الجمالية في النص الشعري، ووقوفها على بعض فنياته إلا أنها بقيت حبيسة التلقي في دائرته الأولى، بمعنى أن الجمالية مبنية على الأثر الذي يخلقه العمل الفني في المتلقي، ويدور حول التحليلات المجتزأة التي لا تسهم في تشكيل الخطاب ، وهو من جانب آخر توجّه لا يشكل الكلية التي ينظر بها لفعل التلقي على أساس قيام عمليات

---

(1) دوليزل، لوبو مير، بنيوية مدرسة براغ، ترجمة حسام نايل، من كتاب : البنيوية والتفكيك، مداخل نقدية مجموعة من الكتاب، أزمنة للنشر والتوزيع، ط1، 2007م، ص35.

(2) يمكن الإشارة في هذا الصدد لدراسة صلاح فضل الذي عد الحرية قيمة جمالية تتجلى في المظهر التقني الذي يفجّر شعرية النصوص، ويحفز تأثيرها في المتلقي ليزيد من متعته .
انظر: فضل، صلاح، جماليات الحرية في الشعر، أطلس للشعر والإنتاج، القاهرة، ط 1، 2005م، ص5.

(3) قطوس، الإبداع الشعري وكسر المعيار.

(4) انظر: تعليق الناقد على المقطوعة الشعرية التي أخذها من قصيدة درويش وعنوانها (اللقاء الأخير في روما). قطوس، الإبداع الشعري وكسر المعيار، ص23-34.

(5) عبيد، محمد صابر، المغامرة الجمالية للنص الشعري، عالم الكتب الحديث، إربد، جدارا للكتاب العالمي، عمان، ط1، 2008م، ص235.

الفهم والإدراك التي تسهم في إنتاج النص، والوصول لدرجة امتلاكه؛ لأنها لا تخرج عن كونها لفتات سيميائية أو أسلوبية لم تخرج بصورة التفاعل الذاتي الذي تتطلبه طبيعة القراءة.

ولعل ما يمكن الإشارة إليه في هذا المضمار هو أن صدى قراءات التأويل لم يتواصل في كثير من مواضعه لدى كثير من القراءات التي تبنت مثل هذا التوجه لعودتها إلى دائرة التفسير، والبحث عن المعنى الذي يفرض المحددات النصية كمشروع لصياغة النص شرحا وتعليقا، وهو ما ترفضه نظرية التأويل التي ترى أنه"إذا كان التأويل يعتمد على إخراج المعنى الخفي من النص فمن المنطقي أن تنتج عن هذا الفهم خسارة "[1]. ومن الواضح أيضا أن في ذلك مزاوجة بين هذه المحددات لتقديم رؤيا الإنتاجية، وهو بذلك قد يختلف عن بعض القراءات التي ارتكزت على تغليب البعد الشكلاني دون تفاعلها مع ذاتية المتلقي على الرغم من تبنيها للجانب النظري، لكن هذا التبني كان منفصلا عن حدود التطبيق، وما يمكن تسجيله عليها هو عدم عمقها، إذ بقيت قاصرة عن بلوغ هدفها[2].

---

(1) لقد حدد إيزر طبيعة التأويل الذي يرى أنه لا يتوقف عند المعنى حسب . انظر: إيزر وضعية التأويل، الفن الجزئي والتأويل الكلي، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية 1992/6م، ص70. نقلاً عن: خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص150.

(2) قّدم الزيود بحثاً في مجلة أم القرى تناول فيه جماليات التلقي عند درويش، وقد قصره على بعض الظواهر الأسلوبية من مثل : التناص والحذف، وهو محاكاة مبسطة لما قدمه موسى ربابعة في كتابه (جماليات الأسلوب والتلقي). انظر: الربابعة، موسى،المتوقع واللامتوقع : دراسة في جمالياتالتلقي في كتاب : جماليات الأسلوب والتلقي، دراسة تطبيقية، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، إربد، ط 1، 2008م، ص99وما بعدها ؛ وانظر: الزيود، عبدالباسط المتوقع واللامتوقع في شعر محمود درويش: دراسة في جمالية التلقي، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، ج18، ع37، جمادى الثاني 1427هـ، ص430.

3.2.4 لسانيات النص وانسجام الخطاب:

لقد أولت كثير من الدراسات النقدية التي تقارب النص تحت مسمى نظريات تحليل الخطاب أهمية كبرى لبعد التلقي على أساس تفعيل مجموعة من الأطروحات التي تحدد طبيعة النظر للنص، ودور المتلقي في تشييد الخطاب، والوصول إلى الأبعاد التأويلية الخاصة به؛ مما أسهم بتوليد توجه يفرّق بين المعلم اللساني والخطاب على أساس هذا الحضور، فالخطاب هو من يخلق المتلقي ويحدده، ويكون ذاتا منتجة عندما يجد متلقيه[1].

ولعل ذلك يتجلى في حضور جانبين مهمين في الأبعاد النصية: البعد الأول في الجانب اللساني ونصانية الملفوظ، والآخر في البحث عن وجوه التأويل الممكنة لهذه الجوانب، وذلك قائم على نظرة تفاعلية بين المبدع ومتلقيه على أساس رصيد الافتراضات المسبقة المشتركة بين أطراف الخطاب، والوظائف التعاملية والتفاعلية اللتان تؤديهما اللغة [2]، وهو ما يمكّن من استثمار أدوات نقدية محددة؛ للكشف عن كثير من الجوانب الخاصة بالنص والخطاب، ولقد كان من بين هذه النظريات ما جاء به هاليدي ورقية حسن في كتابهما: الاتساق في اللغة الإنجليزية(Cohesion in English)[3] في جانب البعد اللساني، وما قدمه براونويول في كتابهما : تحليل الخطاب (Discourse analysis)، إذ يُوظف الجهد العلمي بأدوات نقدية تخص المتلقي بالشيء الكثير؛ لأنها تركز على تأويل الملفوظ، والبحث عن انسجامه، "فالخطاب يفهم ويؤول حين يوضع في سياقه التواصلي زمانا، ومكانا، ومشاركين، ومقاما[4].

---

(1) انظر: ديانمكدونيل، مقدمة في نظريات الخطاب، ترجمة : عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط1، 2001م، ص44.

(2) ويول، براونتحليل الخطاب، ترجمة : محمد لطفي الزليطني، ومنير التريكي، جامعة الملك سعود، 1997م، ص96؛ وانظر: ما جاء من حديث حول وظائف اللغة في نظريات تحليل الخطاب لدى براون ويول في كتابهما: براون ويول: ص2-4.

(3) Halliday and Ruqaiya Hassan, Cohesion in English, Longman, London, 1976.

(4) ويول، تحليل الخطاب، ص30.

ولقد تقاطعت هذه النظريات مع جهود تنظيرية وتطبيقية عربية تفاعل فيها علم اللسانيات، وعلم لغة النص، ونظريات تحليل الخطاب في جوانب قراءة النص الشعري الحديث[1]؛ ذاك أن المعطى النصي الذي تتجلى فيه سمة ضعف التماسك على مستوى بنية اللغة يثير إشكالية في الفهم والاستقبال، ويستفز المتلقي لتفعيل آليات التأويل لديه، ومن ثم فإن النص يبقى نصا حتى يتلقاه المتلقون، ويؤوله المؤوّلون، ولا يكون النص خطاباً حتى يدخل تجربة التلقي والتأويل، ولا تأويل إلا بوجود المتلقي، عندئذ نحن أمام عشرات الخطابات التي تعود إلى نص واحد، وسبب تعددها هو كثرة المؤولين – المتلقين – انطلاقا من رؤية مفادها: إن كل نص قابل للتأويل هو نص منسجم[2].

مثل هذه الأطر شكلت مرجعية مهمة للدور الذي يقوم به المتلقي، فهي تكشف عن فضاء نصي يتطلب الحضور الجمالي له؛ لأنه يبحث عن أدوار أخرى للخطاب، كما في فعل انسجام الخطاب، والأسئلة التي يثيرها، والإشكاليات التي يخلقها في مستوى يحكمه تعدد التأويلات؛ لتعدد زوايا النظر، ومن ثم فإن الحضور المنظم له يأتي بعد كشف الأطر النصية التي تحكم النص، وبناء أفق للتوقع بناءً على رصيد الافتراضات المسبقة سواء ما كان موجودا عند المبدع أو عند المتلقي[3].

والواضح أن عناية بعض الدراسيين في هذا الجانب جاءت انطلاقا من رؤيا حضور التلقي المفعِّل لنظرية تحليل الخطاب، وقد شجَعت على ذلك الطبيعة النصية لنص درويش، لذا نرى محمد خطابي يركز على جانب غياب المناسبة في الشعر الحديث، وسماته الباعثة إلى حد التعمية، ويقدِّم النموذج الدرويشي بوصفه نموذجا لتجليات الظاهرة، ويتخذه منطلقا لمقارنة إحدى سمات هذا الشعر مع نماذج شعرية

---

(1) انظر بعض القراءات التي أطت لهذا الجهد في النقد العربي الحديث: خطابي، محمد، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب؛ وانظر: الرواشدة، سامح، في الأفق الأدونيسي، دراسة في تحليل الخطاب الشعري، دار أزمنة، عمان، ط1، 2006م.

(2) الرواشدة، في الأفق الأدونيسي، دراسة في تحليل الخطاب الشعري، ص10-11.

(3) ويول، تحليل الخطاب، ص96.

قديمة تزودنا بمعلومات ضافية عن سياق النص، فقد حلل المقطع الشعري الذي يقول فيه درويش:

ولِي مَوجَةٌ خَطَفَتها النّوارِسُ
لي مَشهَدِي الخَاص
لي عُشبَةٌ زائِدَة
ولِي قمرٌ في أَقاصِي الكَلام
ورزقُ الطُّيورِ، وزيتونةٌ خَالدة[1]

غير أن جانب الطرح جاء باتباع فروض جديدة، وآليات محددة، إذ بدت لحظة المفارقة النقدية في حضور البعد الذي ينبئ باستبعاد حضور مبدأ المناسبة التي بقي النص تحت سطوتها، وهذا ما يظهر في مقاطع بعض النصوص التي كان حضورها في سياق تأكيد رؤيا أهمية هذا الحضور في تحليل الشعر القديم، وغيابه في كثير من النماذج في الشعر الحديث، فهو يرى أنه "يُلقى إلى القارئ بشكل مفاجئ دون أدنى مقدمات سياقية تساعده على الفهم والتأويل "[2]، ومن ثم فإنَ البعد اللساني يدعم حضور البعد التداولي الذي يدفع المتلقي لإجراء عمليات الافتراض والاختبار والتخمين، وهذه أسئلة قد تقدمنا خطوات نحو معرفة طبيعة الأداء الذي يقدمه المبدع، ويتجلى في نصه دونما الاحتكام إلى الواقعة الاجتماعية حسب، وحين يقدم حاتم الصكر قراءته لقصيدة درويش (ملهاة الفضة مأساة الذهب)[3] يستند إلى الأسس اللسانية التي منحته أدلة على محددات دلالية بعكس ما ذهب إليه محمد خطابي في بعد البرهنة، فهو يكشف عن جوانب البنية اللسانية ، والممكنات الخاصة التي يقدمها القارئ على أساس الأبعاد المعرفية، وتفعيل نمط الإحالة، وما يثيره من مستويات التلقي، لكنه مع ذلك بقي محكوما لبنية القصيدة، وهو يمازج بين الأبعاد الأسلوبية والواقعية، ويتعداها أحيانا إلى الأبعاد التأويلية، والغريب في القراءة تعليلها لصعوبة فصل صوت درويش ووعيه عن أصوات شخصياته ووعيها، إذ يذهب إلى أن سبب

---

(1) درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، ورد أقل، ص488.

(2) خطابي، لسانيات النص مدخل لانسجام الخطاب، ص300.

(3) الصكر، ما لا تؤديه الصفة المقتربات اللسانية والأسلوبية والشعرية، ص107.

ذلك هو "الاحتكام لخصوصية قضية ذات هيمنة عالية يؤمن بها الشاعر ويكتب من أجلها، وتلبية لخصوصية فنية تقتضيها شعرية قصيدة درويش ذات الطابع الإنشادي"(1)، وهذا ما يجعل القراءة تقترب من البعد العام للتلقي مع أنها تقترب أكثر من الجوانب اللسانية.

والفرق بين القراءتين هو أن هدف التحليل في المقتربات اللسانية قد يختلف من ناقد لآخر، فالقراءة الأولى تأتي في صدد بحث المتلقي عن محددات تستفز المتلقي للبحث عن دور لانسجام الخطاب بناء على محددات نصية، بينما تقف الأخرى في إطار تحديد المرجعيات، والوقوف على حدود المعاني، وإبراز الخطاب من خلال مرجعياته النصية ، ولم يتعد دورها للبحث في الانسجام الكلي للخطاب وإنتاجه.

إن التوجه نحو تحليل الخطاب انطلاقا من الفعل اللساني يمنح المتلقي فاعلية على درجة كبيرة من الأ همية، لأننا ننصرف بأذهاننا نحو الكشف عن العلاقات الخفية، أو الفجوات المكشوفة، أو التناقض الظاهر، وقد ينطلق ذلك ضمن مستويات مختلفة تبدأ من الجملة، وتنتهي بالنص، لكن المهم في ذلك أن تستدعي النصوص المنهج دونما أن يفرض عليها، وهو توجه لمسنا كثيرا من منطلقاته في قراءة سامح الرواشدة(2) التي أشارت إلى مناطق العمى في النص الدرويشي، وهي مكونات لسانية من مثل الإحالات، والحذف.

وقد حضر هذا التوجه في قراءات أخرى (3) أفادت من بعض الجهود التطبيقية المستثمرة في قراءة النص الشعري وفق نظريتي :الاتساق والانسجام،وكان التركيز منصبا على محاولة استثمار ما يخلقه الجانب اللساني ضمن آليات محددة أهمها : الإحالات، والاستبدال، والحذف، والتآخذ المعجمي، والانقطاع، وذهبت إلى رصد تماسك النص الدرويشي في واحد من دواوين درويش هو : أحد عشر كوكبا، بوصفه نصا واحدا، وقد أنبأت هذه الآليات عن حضور ضعف التآخذ اللساني الذي استدعى حضورا آخر لنظريات الانسجام التي قدم في ظلالها المتلقي تحليلا يستند إلى آليات

---

(1) الصكر، ما لا تؤديه الصفة المقتربات اللسانية والأسلوبية والشعرية، ص111.

(2) الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل.

(3) الخوالدة، تحليل الخطاب الشعري، ثنائية الاتساق والانسجام في ديوان أحد عشر كوكباً.

نقدية نأت بنفسها عن الأحكام الانطباعية، لإثبات وحدة الخطـــاب داخـــل قـــصائد الديوان، ودور المتلقي في تشييده[1].

مما سبق يتضح التضارب والتداخل في استثمار الـ منهجية التي مازجـــت بـــين الالتزام بالمنهج والخروج عنه، ومحاولة المزاوجة في المرجعيات النقدية، مما سمح بحضور تضاربات كثيرة في الوصول إلى مقاصد النص، وتغييب جوانب متعـــددة منه.

---

(1) الخوالدة، تحليل الخطاب الشعري، ثنائية الاتساق والانسجام في ديوان أحد عـــشر كوكبـــاً ، ص8-9.

الخاتمة:

في نهاية المطاف ومن خلال جولتنا مع الحركة النقدية حول تجربة درويش الشوية يمكن القول : إن نضج هذه التجربة كان من أهم العوامل التي قادت للحراك المتسع في جانب تعدد الأطر والمنهجيات التي استثمرها النقاد لمعالجة النص، إذ نلحظ اختياراً مقصوداً لطبيعة النص الذي تعالجه القراءات، وهو ما نجم عنه تعدد القراءات للنص الواحد، ذاك أننا أما م تعدد المرجعيات، واختلاط الأفهام، وهو انعكاس طبيعي للتباين والتدافع الذي شهدته الحركة النقدية سواء أكانت غربية أم عربية.

ولعل فعل التدافع والتباين هو السمة الغالبة على استثمار الاتجاهات النقدية، إذ جاء تطبيقها وفق طبيعة التوجه الذي يسعى إليه الناقد، إذ نجد أن الاتجاه البنيوي استطاع أن يفعّل كثيراً من الانجازات التي قدمت إضاءات مهمة للنص الشعري الدرويشي، وبخاصة في جانب تحرره من سلطة المؤلف، والتوجه نحو الداخل النصي، وكشف بناه الدلالية، ومناقشة أبعاده الإيقاعية، والإشارة إلى الروابط بين الأبعاد الدلالية والإ يقاعية، وقد استأثر الاتجاه البنيوي الشكلاني بكثير من تفاصيل المنهج، نتيجة المزاوجة بين البعد الشكلي والبنيوي، وتوجه البحث للكشف عن شعرية النص من خلال القوانين التي تحدد أدبية الأدب، فأبرزت قضايا مهمة تعلقت في الأبعاد الجمالية لكثير من النصوص، فبحثت القراءا ت مظاهر تحقق الشعرية، وتمت المزاوجة بين التصورات اللغوية والبلاغة العربية، وتعددت المرجعيات التي كان أبرزها ما قدمه رومان ياكبسون وجيرار جنيت، وجان كوهن، وزاوج النقاد بين الشعرية والأسلوبية كما هو عند مصطفى السعدني وصلاح فضل، وتعدد فعل تحديد الشعرية بناء على محددات رؤيوية، أو شكلية، أو تعبيرية، وخرجت المحددات إلى مناقشة قضايا الرؤيا، وأبرزت شعرية الإيقاع من خلال النصوص حيث برزت ظواهر متعددة من مثل: التدوير، وتعدد القوافي، والتكرار، كما تجلت الشعرية في إبراز بعض مواطن الانزياح في النص الشعري بأبعاده المتعدد ة على مستوى الجملة الشعرية، وعلى مستوى التركيب، وفي مقابل هذا التفعيل نجد اتجاهاً يبحث الشعرية من خلال القوانين العامة التي حكمت شعرية النصوص الشعرية

الحديثة، ولم يكن ضابطه في ذلك الالتزام بمنهج، وإنما شاع التضافر المنهجي كما أوضحنا في بحث الشعرية عند محمد بنيس وحاتم الصكر . وقد ظهر الخلط البارز في المزاوجة بين المنهج البنيوي والواقعة الاجتماعية وتم التركيز على ربط البنيات الشعرية بأحداث واقعية، مما جعل بعض القراءات تتجاوز مرحلة البنية الاجتماعية إلى مفهوم الانعكاس وقد تجلى ذلك عند تطبيق البنيوية التكوينية التي قدمها جولدمان.

غير أنه يمكن القول : إن أشكال تفعيل الاتجاه البنيوي من قبل نقاد درويش قد تعددت، وخضعت لكثير من الاجتهادات التي واءمت بين الداخل والخارج، وكان النزوع نحو البحث عن المعنى هو هاجس كثير من الدراسات، ولعل هذا ما يعزز مقولة: إن محاولة استحداث النموذج البنيوي في تجربة درويش قد تحلل كثيراً من القوانين الصارمة التي تحاول أن تجعل للنص سلطة مطلقة، وانتُهجت منهجيات مالت لتناول جزئيات اختصت ببنية الدلالة، وأخرى ببنية الإيقاع ، وبعض آخر ببنية الصورة، وقلما توصلت الدراسات لبنية مكتملة على الرغم من توجه بعضها للربط بين البنية الإيقاعية والبنية الدلالية، ذاك أن الهدف كان يتجه إلى محاور شكلية لم تحقق معنى التضافر بين البنيات.

وفي البعد السيميائي وظفت كثير من المقولات التي قدمها المنهج في تحليل النماذج الشعرية، إذ تم تفعيل مبدأ الدال والمدلول، والمزج بين الأبعاد اللغوية وغير اللغوية، وقد تمظهرت هذه المعطيات في قراءات نقدية خضعت لاعتبارات متعددة وفقا لآليات التفعيل التي كانت في أغلب الأحيان مركزة حول المعنى عن طريق الإشارات المحفّزة لفعل التلقي على الرغم من عدم تبنيها للمنهج بكل تجلياته النظرية، فنظام العلامات متداخل ومتشعب بين مناهج النقد الأخرى، ومتلقوه مختلفو الثقافات، وقد ربطت بعض القراءات بين العلامة ومتعلقاتها في النص، فربطها بعضهم بالمؤثرات الخارجية، وفسروها في ضوء الفهم الجزئي المتعلق بالمضمون، وبالدلالة الظاهرة، وارتهنت العلامة بوظيفة التواصل، وفهمت في إطار الأبعاد السياقية مما أسهم في أن تنأى الدراسات بالمعطى النصي عن التحليل، ذاك أنّ النص أصبح مرهوناً بإيصال الرسالة التي يحملها.

في مقابل ذلك نجد دراسات فعّلت كثيراً من جوانب المنهج ، فكان التداخل بـين العلامة وتأويلها، وحضرت العلامات اللغوية وغير اللغويـة، و اسـتثمرت بعـض القراءات الفضاء البصري، وتوصلت إلى نتاج مرضية من خلال سيمياء العنونـة، فالعنوان دال يجسد حالة الوعي بصنعة الشعر في التفكير الإبداعي لدى درويـش، وهذا الفعل يبرز مبدأ القصدية، ويستوجب حضور فعل فك رموز العمل الـشعري، غير أن مشكلة بعض الدراسات تجلت في ربط العلامة بالسياق الخارجي وتفسيرها بناء على هذا الحضور.

أما التناص فقد اشتمل على أكثر من نمـط مثـل التنـاص الـديني والتنـاص التاريخي، وقد ركزت الدراسات على إبراز أبعاده المضمونية، وتباينت الدراسـات في نظرتها له، فمنها من تعمقت، ومنها من نظرت له بسطحية واضـحة، وخلـط بعضهم بين وظائفه، وتم تحميل النص الشعري في بعض الأحيان مـا لا يتحملـه، وخُلط بين المرجعيات الدينية والتاريخية والأسطورية، وبحثت تحولات التناص من وجهة نظر خارجية كما في قراءة كل من خالد الجبر وحافظ المغربي.

أما اتجاه ما بعد البنيوية فقد جاء انعكاساً للانغلاق النصي الذي فـرض علـى النصوص، وبدا التحرر بانتهاج البحث عن آليات جديدة للنقد النصي، وقـد بـدأت الحركة بالنقد التفكيكي الذي كان أقل تطبيقاً في المشهد الشعري، وبدا مرتكزاً علـى كثير من المقولات التي قدمها كل من سوسور وجاك دريدا ورولان بارت، إذ فهـم ضمن اتجاهين: يتحدد أولاهما في الإطار البنيوي، وأما الثاني فيتحدد في فهمه على أساس البعد التحليلي، وقد تجلت مظاهره في التركيز على الأبعاد الجالية، وتفعيـل القضايا البلاغية، وأغفلت فلسفته الي قام عليها، فكانت محاولات عبد الله الغـذامي مسكونة بالبحث عن البنية، وانتهاج أطر التحليل، والاعتماد على ما جاء بـه رولان بارتأما كمال أبو ديب فقد كان أكثر وضوحاً في قضية رفض المركزية إلا أنـه جهده بقي مقصوراً على هود الجمالية، والبرهنة على حدود المنهج. وقد نلحظ في هذا الجانب غياب آليات النقد التفكيكي وعد وضوحها.

غير أن الجانب الواعي في كثير من القراءات هو إبراز حرية العلامة من خلال البعد النصي، والتركيز على تعددية القراءة للنص الواحد ، ومع ذلك فإن المحاولات التي قدمت لا زالت في طور البدايات.

أما في جانب استثمار نظرية التلقي فقد تضاربت الدراسات وتداخلت في استثمار المنهجية، فحاولت بعضها المزاوجة بين المرجعيات النقدية، مما سمح بحضور تضاربات كثيرة في الوصول إلى مقاصد النص، وتغييب جوانب متعددة منها، أما الأخرى فقد وقفت على جوانب تطبيقية واعية تجلت في استغلال مفهوم أفق التوقعات، والإنتاجية، والتأويل، والبحث عن انسجام الخطاب، وبدت جدية المعالجة في الكفاءة المعرفية واللغوية والفكرية لذات الناقد وتفعيلها في الإطار النصي.

ومهما يكن فإن كثيراً من نتائج المشهد النقدي بقيت حاضرة بين طيات هذه لراسالة، ولم يسمح المجال لبسطها، وهي بحاجة إلى معاينتها في موضعها التطبيقي، ويبقى أن أقول إن جهدا كهذا ما هو إلا إضاءة تحتاج إلى متابعة ورعاية وجهد جماعي لحضور كثير من المعطيات المجسدة لفعل التباين والتضارب الذي يحكم منظومة الحداثة قبل أن يحكم منظومة النقد الأدبي.

المراجـــع

أ. المراجع العربية:

إبراهيم، عبدالله وآخرون . (1990م) **معرفة الآخر، مدخل إلـــى المنـــاهج النقديـــة الحديثة،** ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت.

إبراهيم، نبيلة. (1981م).البنيوية من أين ... وإلى أين..؟، **مجلة فـــصول** ، الهيئـــة المصرية العامة للكتاب، المجلد الأول، العدد الثاني، ص77.

إبراهيم، نبيلة. (1984م). القارئ في النص نظرية التأثير والاتصال، **مجلة فصول،** الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد الخامس، العدد الأول، ص103.

ابن حميد، رضا. (1996م). الخطاب الشعري الحديث، من اللغوي إلـــى التـــشكيل البصري، **مجلة فصول**، مجلد15، ع2، ص100.

أبو ديب، كمال. (1979م).**جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية فـــي الـــشعر** ، ط1، دار العلم للملايين، بيروت.

أبو ديب، كمال. (1981م). **في البنية الإيقاعية للشعر العربي، نحو بديل جـــذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن** ، ط2، دار العلم للملايين، بيروت.

أبو ديب، كمال. (1984م). الحداثة، السلطة، النص، **مجلة فصول**، الهيئـــة العامـــة المصرية للكتاب، القاهرة، مجلد4، عدد3، س34-35.

أبو ديب، كمال. (1990م).أنهاج التصور والتشكيل في العمل الأدبـــي ، **الأقـــلام،** العدد4، نيسان، ص20.

أبو ديب، كمال. (1997م). **جماليات التجاور أو تشابك الفضاءات الإبداعية،** ط1، دار العلم للملايين، بيروت.

أبو زيد، حامد نصر. (1992م). **إشكالية القراءةوآليات التأويـــل** ، ط2، المركـــز الثقافي العربي، الدار البيضاء.

أبو هشهش، إبراهيم. (2000م). الطائر الأخضر في الإبداع الشعبي وفي نصين ليحيى يخلف ومحمود درويش، **أبحاث اليرموك**، المجلد 18، العدد 1، ص173.

أبو هشهش، إبراهيم. (د.ت). **المكون التناصي في الصورة الشعرية عند محمود درويش، من كتاب زيتونة المنفى**، دراسات في شعر محمود درويش، ط 1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

أبو هيف، عبدالله. (د.ت). **نظرية التلقي في النقد الأدبي الحديث**، من كتاب: تحولات الخطاب النقدي المعاصر، ط1، عالم الكتب الحديثة، إربد.

أحمد، محمد فتوح. (1978م) **الرمز والرمزية في الشعر المعاصر**، ط2، دار المعارف، القاهرة.

أحمد، محمد فتوح. (1981م). الشكلية.. ماذا تبقى منها، **مجلة فصول**، المجلد الأول، العدد الثاني، ص161.

أدونيس. (1985م). **سياسة الشعر**، دار الآداب، بيروت.

أدونيس. (2005م). **زمن الشعر**، ط6، دار الساقي، بيروت.

إسماعيل، عز الدين. (1994م). **الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، ط5، المكتبة الأكاديمية، القاهرة.

ألتوسير، لوي. (1985م). **البنية ذات الهيمنة : التناقض والتنافر**، تقديم وترجمة : فريال جبوري غزول، مجلة فصول، الهيئة المصرية، القاهرة، العدد3، ص45.

أوكان، عمر. (1991م). **لذة الكتابة أو مغامرة الكتابة لدى بارت**، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء.

إيرليخ، فكتور. (2000م). **الشكلانية الروسية**، ط1، ترجمة الولي محمد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.

إيزر، فولفجانج. (1998م) عمليات القراءة، مقاربة ظاهراتية، ترجمة علي عفيفي، **مجلة فصول**، المجلد السادس عشر، العدد الرابع، ص344.

إيكو، أمبرتو. (2000م). **الأثر المفتوح**، ط2، ترجمة: عبدالرحمن بـــو علـــي، دار الحوار، اللاذقية.

إيكو، أمبرتو. (2002م)**التأويل بين السيميائية والتفكيكية** ، ط1، ترجمة: ســعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.

إيكو، أمبرتو. (2007م). **العلامة تحليل المفهوم وتاريخه)**، ط1، ترجمة: ســعيد بنكراد، ومراجعة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت.

بارت، رولان. (1986م)**مبادئ في علم الأدلة** ، ترجمة محمـــد البكـــري، الـــدار البيضاء.

بارت، رولان. (1992م). **لذة النص**، ط1، ترجمة: منذر عياشـــي، دار لوســـوي، باريس.

بارت، رولان. (1999م). **هسهسة اللغة**، ط1، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب.

بارت، رولاند. (1994م). **نقد وحقيقة**، ط1، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنمـــاء الحضاري.

بارط، رولان. (1993م).**درس الـــسيميولوجيا**، ط2 ترجمـــة : عبدالـــسلام بـــن عبدالعالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.

باروت، محمد جمال. (1991م). **الحداثة الأولى**، ط1، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة.

باروت، محمد جمال. (1998). **مفهوم الرمز الـــديناميكي وتجليـــه فـــي الـــشعر الفلسطيني الحديث (محمود درويش نموذجاً)**من كتاب زيتونـــة المنفـــى ، دراسات في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراســـات والنـــشر، بيروت، ط1.

البازعي، سعد؛ الرويلي، ميجان. (1995م).**دليل الناقد الأدبي** ، ط1، مكتبة الملـــك فهد الوطنية.

بغورة، الزواوي. (2007م).العلامة والرمز في الفلسفة المعاصرة، **عـــالم الفكـــر**، العدد الثالث، مج35، ص98.

بنحدو، رشيد. (1994م). العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر، **مجلة عالم الفكر**، الكويت، مجلد23، العددان الأول والثاني، ص489.

بنفست، إميل. (1981م).السيميولوجيا واللغة، ترجمة : سيزا قاسم،**مجلة فصول**، مج1، ع3، ص57.

بنكراد، سعيد. (2005م)**السيميائيات والتأويل، مدخل لسيميائيات بورس** ، مؤسسة تحديث الفكر العربي، الدار البيضاء، ط1.

بنكراد، سعيد. (2007م). السيميائيات النشأة والموضوع،**عالم الفكر**، العدد 3، المجلد35، ص13.

البنكي، محمد أحمد. (2005م).**دريدا عربياً، قراءة التفكيك في الفكر النقدي العربي**، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

بنيس، محمد. (1981م)الشعر العربي الحديث، بنياته و إبدالاتها،**مجلة فصول**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد الأول، العدد الثاني، ص204.

بنيس، محمد. (1985م). **ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية**، ط2، دار التنوير، بيروت.

بنيس، محمد. (2001م)**الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها** ، ط1، ج3، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.

بياجيه، جان. (1982م). **البنيوية**، ط3، ترجمة: عارف منيمنه، بشير أبو بري، منشورات عويدات، بيروت.

بيضون، حيدر. (1991م)**محمود درويش شاعر الأرض المحتلة** ، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت.

ثامر، فاضل. (1988م). القصيدة والنقد سلطة النص أم سلطة القراءة، **مجلة الأقلام**، السنة الثالثة والعشرون، العدد الأول، ص9.

ثامر، فاضل. (1994م). **اللغة الثانية، في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث**، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت.

الجابري،محمد عابد . (1984م). أزمة الإبداع في الفكر العربي المعاصر، أزمة ثقافية أم أزمة عقل، **مجلة فصول**، مجلد4، عدد3، ص112-113.

الجابري، محمد عابد. (د.ت). **الخطاب العربي المعاصر دراسة تحليلية نقدية** ، مركز دراسات الوحدة العربية، ط5، دار الطليعة، بيروت.

الجاحظ عمرو بن بحر . (1969م). **الحيوان**، ط3، تحقيق: عبدالسلام هارون، دار الكتاب العربي، بيروت، ج3.

الجبر، خالد. (2004م). **تحولات التناص في شعر محمود درويش ترائي سورة يوسف نموذجاً**، ط1 منشورات جامعة البتراء، عمادة البحث العلمي، عمان.

جبر، سعيد. (د.ت). **تطور الدلالة اللغوية في شعر محمود درويش**، (د.ن).

الجزار، محمد فكري. (2001م). **الخطاب الشعري عند محمود درويش** ، ط1، إيتراك للنشر والتوزيع، القاهرة.

الجزار،محمد فكري . (2001م). **لسانيات الاختلاف، الخصائص ا لجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداثة** ، ط1، إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة.

جفرسون، آن روبي ، وديفد. (1992م). **النظرية الأدبية الحديثة، تقديم مقارن** ، ترجمة: سمير مسعود، منشورات وزارة الثقافة، دمشق.

الجوة، أحمد. (2006م). إنشائية رومان ياكوبسن : أسسها ومصطلحاتها، **مجلة أبحاث اليرموك**، المجلد24، العدد2، ص20.

جين ب، تومبكنز. (1999م). **نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية**، ترجمة: حسن ناظم، المجلس الأعلى للثقافة، بغداد، ط1.

جينيت، جيرار. (1986م). **مدخل لجامع النص** ، ط2، ترجمة: عبدالرحمن أيوب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.

حسن، عبدالكريم. (1994م). الدرويش يخضرّ فوق جذع السنديان، **مجلة المعرفة**، عدد371، ص124-161.

حسين، راشد. (2004م). **الأعمال الشعرية**، ط2، مكتبة كل شيء، حيفا.

حمر العين، خيرة. (2001م). **شعرية الانزياح، دراسة في جماليات العدول** ، ط1، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر، إربد.

حمودة، عبدالعزيز. (1998م). المرايا المحدبة : من البنيوية إلى التفكيك، **سلسلة عالم المعرفة**، الكويت، العدد232، ص181.

الحناش، محمد. (1980م).**البنيوية في اللسانيات** ، ط1الحلقة الأولى، دار الرشاد الحديثة، الدار البيضاء، ط1.

خريس، أحمد. (د.ت). **قصيدة الهدهد مقاربات للمرجعيات وتقلبات الدلالة**، من كتاب زيتونة لمنفى دراسات في شعر محمود درويش ، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

خضر، ناظم عودة. (1997م). **الأصول المعرفية لنظرية التلقي**، ط1، دار الشروق، عمان.

خطابي، محمد. (1991م). **لسانيات النّص مدخل إلى انسجام الخطاب**، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.

الخطيب، حسام. (1997م). **تقنية النص التكويني ومغامرة مع نص درويشي، من كتاب الشعر العربي في نهاية القرن** ، ط1، تحرير وتقديم: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

الخطيب، يوسف. (1968م).**ديوان الأرض المحتلة** ، ط1، دار فلسطين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق.

الخلايلة، محمد. (2004م). مراوغة اللغة (قراءة في نماذج من ديوان لماذا تركت الحصان وحيداًلمحمود درويش)، **مجلة جامعة عدن للعلوم الاجتماعية والإنسانية**، المجلد السابع، العدد13، ص21.

خليل، إبراهيم محمود. (2003م).**النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك** ، ط1، دار المسيرة، عمان.

الخوالدة، فتحي. (2006م).**تحليل الخطاب الشعري ، ثنائية الاتساق والانسجام في ديوان أحد عشر كوكباً**، ط1، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان.

خوجة، غالية. (2003م).**قلق النص، محارق الحداثة** ، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

خوري، إلياس. (1986م)**دراسات في نقد الشعر** ، ط3، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت.

دايك، فان. (2000م). **النص والسياق**، ترجمة عبدالقادر قنيني، إفريقيا الشرق، المغرب.

درويش، أحمد. (1984م). الأسلوب والأسلوبية، مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه، **فصول**، المجلد الخامس، العدد الأول، ص67.

درويش، محمود. (1969م). أنقذونا من هذا الحب القاسي، **مجلة الآداب**، العدد الثامن، ص5-6.

درويش، محمود. (2003م). **الأعمال الشعرية الكاملة**، ط1، دار الهدى، عمان.

دريدا، جاك. (1986م)الاختلاف المرجأ، ترجمة : هدى شكري عياد، **مجلة فصول**، الهيئة المصرية، المجلد السادس، العدد الثالث، ص6.

دريدا، جاك. (1988). **الكتابة والاختلاف**، ط1، ترجمة: كاظم جهاد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.

دوليزل، لوبو مير. (2007م).**بنيوية مدرسة براغ** ، ط1، ترجمة حسام نايل ، من كتاب: البنيوية والتفكيك، مداخل نقدية مجموعة من الكتاب، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان.

دي مان، بول. (2000م). **العمى والبصيرة** ، مقالات في بلاغة النقد المعاصر، تحرير: فلاد غوزيتش، ترجمة : سعيد الغانمي، المجلس الأعلى للثقافة ، المغرب.

ديان، مكدونيل. (2001م). **مقدمة في نظريات الخطاب**، ط1، ترجمة: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة.

راي، وليم. (د.ت). **المعنى الأدبي، من الظاهرتية إلى التفكيكية** ، ط1، ترجمة : يوئيل عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد.

ربابعة، موسى. (2008م).**جماليات الأسلوب ولتلقي، دراسة تطبيقية** ، ط1، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، إربد.

الرباعي، عبدالقادر. (1999م). **جماليات المعنى الشعري، التشكيل والتأويل**، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

الربيحات، عمر. (2006م). **الأثر التوراتي في شعر محمود درويش** ، ط1، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان.

الرواشدة، سامح. (1995م). **القناع في الشعر العربي الحديث، دراسة في النظرية والتطبيق**، ط1، مطبعة كنعان، إربد.

الرواشدة، سامح. (2001م). **إشكالية التلقي والتأويل، دراسة في الشعر العربي الحديث**، ط1، أمانة عمان.

الرواشدة، سامح. (2006م). **في الأفق الأدونيسي، دراسة في تحليل الخطاب الشعري**، ط1، دار أزمنة، عمان.

روابنية، الطاهر. (2007م). سيميائيات التواصل الفني، **مجلة عالم الفكر**، العدد الثالث، المجلد35، ص250.

رومية، وهب أحمد. (1996م). شعرنا القديم ونقدنا الحديث، **سلسلة عالم المعرفة**، الكويت، عدد207، ص21.

الزعبي، أحمد. (1995م). **الشاعر الغاضب محمود درويش دلالة اللغة وإشاراتها وإحالاتها**، ط1، دار الكندي، إربد.

الزعبي، أحمد. (2000م). **النص الغائب نظرياً وتطبيقياً**، ط2، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان.

الزهراني، معجب. (1997م). النقد الجمالي في النقد الألسني، قراءة لجماليات الإبداع وجماليات التلقي كما يطرحها كتاب (الخطيئة والتكفير) لعبدالله الغذامي، **مجلة فصول**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد15، العدد الرابع، ص193.

زيما، بيير. (1996م). **التفكيكية دراسة نقدية**، ط1، تعريب : أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت.

الزيود، عبدالباسط. (1427هـ). المتوقع واللامتوقع في شعر محمود درويش: دراسة في جمالية التلقي، **مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها**، ج12، عدد37، ص430.

سامي، سحر. (1999م). **التناص الديني في شعر محمود درويش، من كتاب: محمود درويش المختلف الحقيقي**، دار الشروق، عمان، ط1.

ستاروبينسكي، جان وآخرون. (2000م). **في نظرية التلقي**، ط1، ترجمة: غسان السيد، دار الغد، دمشق.

ستروس، كلود ليفي. (1977م). **الأنثروبولوجيا البنيوية**، ترجمة: مصطفى صالح، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق.

ستروس، كلود ليفي. (1984م). **العقل البري**، ترجمة: نظير جاهل، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.

ستروك، جون. (1996م). البنيوية وما بعدها من ليفي ستروس إلى دريدا، ترجمة : محمد عصفور، **عالم المعرفة**، الكويت، العدد206، ص11.

السرغيني، محمد. (1987م).**محاضرات في السيميولوجيا** ، ط1 دار الثقافة، الدار البيضاء.

السعافين، إبراهيم. (2007م).**لهب التحولات، دراسات في الشعر العربي الحديث** ، ط1، دار العالم العربي للنشر والتوزيع، دبي.

السعدني، مصطفى. (1987م). **البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث**، منشأة المعارف، الإسكندرية.

السعدني، مصطفى. (1991م). **التناص الشعري ، قراءة أخرى لقضية السرقات** دار المعارف، الإسكندرية.

سعيد، إدوارد. (1998م). **تلاحم عسير للذاكرة، من كتاب زيتونة المنفى، دراسات في شعر محمود درويش**، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

سعيد، إدوارد. (2000م).**العالم والنص والناقد** ، ترجمة: عبد الكريم محفوظ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

سلدن، رامان. (1991م).**النظرية الأدبية المعاصرة** ، ط1، ترجمة: جابر عصفور، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة.

سليمان، نبيل. (1983م)**مساهمة في نقد النقد** ، ط1 دار الطليعة لـ لطباعة والنشر، بيروت.

سوسور، فردينان دي. (1988م).**علم اللغة العام** ، ترجمة: يوئيل يوسف عزيـز، بيت الموصل، بغداد.

سيرفوني، جان. (1998م). **الملفوظية**، ترجمة: قاسم المقـداد، منـشورات اتحـاد الكتاب العرب.

شادلي، المصطفى. (2007م). في سيميائيات التلقي، **مجلة عالم الفكر**، العدد الثالث، المجلد35، ص206.

شاهين، ذياب. (2004م). **التلقي والنص الشعري، قراءة فـي نـصوص شـعرية معاصرة من العراق والأردن وفلسطين والإمارات** ، ط1، دار الكندي، للنشر والتوزيع، إربد.

الشرع، علي. (1989م). التفكيكية والنقاد الحداثيون العرب، **دراسات** المجلـد 16، العدد الثالث، ص197-199.

الشرع، علي. (2000م). إستراتيجية القراءة منهج نقديي، قصيدة محمود درويـش "أمشاط عاجية"، **علامات في النقد**، ج37، مجلد10، ص159.

الشنطي،محمد صالح . (1987م). خصوصية الرؤيا والتشكيل في شـعر محمـود درويش، **مجلة فصول**، ص144-145.

الشنطي، محمد صالح. (2002م).أحد عشر كوكباً على آخر المـشهد الأندلـسي، **علامات في النقد**، ج44، م11، ص816.

شولز، روبرت. (1977م).**البنيوية في الأدب** ، ط7، ترجمة: حنا عبود، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

شولز، روبرت. (1994م). **السيمياء والتأويل**، ط1 ترجمـة : سـعيد الغـانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

الشيخ، خليل. (2001م). جدارية محمود درويش بين تحرر الذات ووعي التحــرر منها، **مجلة نزوى**، مؤسسة عمان للصحافة والأنباء مسقط، العـدد25، ص109.

الشيخ، خليل. (2005م). **السيرة والمتخيل، قراءة في نماذج عربية معاصرة** ، ط1، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان.

صالح، بشرى. (2001م). **نظرية التلقي، أصول... وتطبيقات**، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.

صدار، نور الدين. (2009م). مدخل إلى البنيوية التكوينية في القــراءات النقديــة المعاصرة، **عالم الفكر**، الكويت، العدد1، المجلد38، ص83.

الصكر، حاتم. (1993م). **ما لا تؤديه الصفة، المقتربـات اللـسانية والأسـلوبية والشعرية**، ط1، دار كتابات، بيروت.

الصكر، حاتم. (1994م). **كتابة الذات دراسات فـي وقائعيـة الـشعر** ، ط1، دار الشروق، بيروت.

الصكر، حاتم. (1999م). **مرايا نرسيس، الأنماط النوعية والتـشكيلات البنائيـة لقصيدة السرد الحديثة**، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت.

طودوروف، تزيفيطان. (1990م). **الشعرية**، ط2، ترجمـة : شـكري المبخـوت، ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.

عباس، إحسان. (2001م). **اتجاهات الشعر العربي المعاصـر** ، ط3، دار الـشروق عمان.

عبدالعزيز، أحمد. (1983م). أثر فـديريكو جارثيـا لوركـا فـي الأدب العربـي المعاصر، **مجلة فصول**، المجلد الثالث، العدد الرابع، ص95.

عبدالمطلب، محمد. (1998م). **تطور تجربة محمود درويش الشعرية، من كتـاب زيتونة المنفى، دراسات في شعر محمود درويش** ، ط1، المؤسسة العربيـة للدراسات والنشر، بيروت.

عبيد، كريم. (2005م). **محمود درويش في مرآة النقد العربي المعاصـر** ، رسـالة ماجستير غير منشورة، جامعة دمشق.

عبيد،محمد صابر . (2001م). **القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية**، ط1، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

عبيد،محمد صابر . (2008م).**المغامرة الجمالية للنـ ص الشعري**، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد، وجدارا للكتاب العالمي، عمان.

عثمان، اعتدال. (1988م). **إضاءة النص**، ط1، دار الحداثة، بيروت.

عجينة، محمد. (2004م). حفريات أدبية في شعر محمود درويش، مشروع قــراءة في قصيدة الهدهد، ألف، **مجلة البلاغة المقارنة**، القاهرة، العدد24، ص89.

عدمان، عزيز. (2004م). قراءة النص الأدبي في ضوء فلسفة التفكيك، **عالم الفكر**، العدد2، المجلد33، ص66.

عروي، محمد إقبال. (2009م). مفاهيم هيكلية في نظرية التلقــي،**عــالم الفكــر**، العدد3، المجلد37، ص60.

عزام، محمد. (1996م). **النقد والدلالة، نحو تحليل سيميائي للأدب**، ط1، منشورات وزارة الثقافة، دمشق.

عصفور، جابر. (2006م). عن البنيوية التوليدية، قراءة في لوسيان جولدمان، **مجلة فصول**، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، العدد68، ص37.

عصفور، محمد. (1998م). **مزامير الثائر الهارب محمود درويش وأزمة الــشعر الفلسطيني، من كتاب زيتونة المنفى، دراسات في شعر محمود درويــش**، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

العلاق، علي. (1997م). **الشعر والتلقي**، دراسة نقدية، دار الشروق، عمان.

علي، ناصر. (2001م). **بنية القصيدة في شعر محمود درويــش**، ط1، المؤســسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

عياد، شكري محمد. (1993م). **المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغــربيين**، سلسلة عالم المعرفة، الكويت.

العيد، يمنى. (1984م).**في معرفة النص** ، ط2دراسات فــي النقــد الأدبــي، دار الآفاق الجديدة، بيروت.

العيد، يمنى. (2008م). **في القول الشعري، الشعرية والمرجعية الحداثة والقناع** ، ط1، دار الفارابي، بيروت.

الغذامي، عبدالله. (1985م). **الخطيئة والتكفيرمن البنيوية إلى التشريحية** ، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، ط1، النادي الأدبي الثقافي، الدار البيضاء.

الغذامي، عبدالله. (1993م). **ثقافة الأسئلةمقالات في النقد والنظريـــة** ، ط2، دار سعاد الصباح، الكويت.

الغذامي، عبدالله. (2006م). **تشريح النص، مقاربات تشريحية لنـــصوص شـــعرية معاصرة**، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.

غزول، فريال جبورى. (1986م). لغة الضد الجميل في شعر الثمانينات النمـــوذج الفلسطيني، **مجلة فصول**، المجلد السابع، العددان الأول والثاني، ص192.

غولدمان،لوسيان وآخرون . (1992م)**البنيوية التكوينيـــة والنقـــد الأدبـــي** ، ط2، ترجمة: محمد سبيلا، مؤسسة الإيمان، القاهرة.

فتيحة، بن يحيى. (2007م). تجليات الأسلوب والأسلوبية في النقد الأدبـــي، **مجلـــة الموقف الأدبي**، دمشق، عدد 439، ص22.

فضل، صلاح. (1986م). **نظرية البنائية في النقد الأدبي** ط2، مؤســـسة مختـــار للنشر والتوزيع، القاهرة.

فضل، صلاح. (1997م). **مناهج النقد المعاصر**، ط1، دار الآفاق العربية، القاهرة.

فضل، صلاح. (1998م).**أساليب الشعرية المعاصرة** ، دار قباء للطباعة والنـــشر والتوزيع، القاهرة.

فضل، صلاح. (1998م). **أسليب الشعرية المعاصرة** ، دار قباء للطباعة والنـــشر والتوزيع، القاهرة، 1998م.

فضل، صلاح. (2005م)**جماليات الحرية في الشعر** ، ط1، أطلس للشعر والإنتاج، القاهرة.

قاسم، سيزا. (1995م). القارئ والنص (من السيميوطيقيا إلى الهيرمينوطيقيا)، **مجلة عالم الفكر**، الكويت، مجلد23، عدد423، ص279.

القضاة، محمد. (2000م).تجليات المعنى : الشعرية والنص الحديث، الأرض لمحمود درويش نموذجاً، **مجلة دراسات**، المجلد27، العدد201، ص132.

قطوس، بسام. (1996م). الزمان والمكان في ديوان محمود درويش أحد عشر كوكباً دراسة نقدية، **مجلة أبحاث اليرموك**، المجلد14، العدد1، ص47-48.

قطوس، بسام. (1998م)**استراتيجية القراءة، التأصيل والإجراء النقدي** ، مؤسسة حمادة ودار الكندي، إربد.

قطوس، بسام. (2001م). **سيمياء العنوان**، ط1، منشورات وزارة الثقافة، عمان.

قطوس، بسام. (2002م)**تمنع النص متعة التلقي، قراءة ما فوق النص** ، دار أزمنة، عمان، ط1.

قطوس، بسام. (2005م)**الإبداع الشعري وكسر المعيار** ، ط1، مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت.

كابانس، جان لوى. (1982م)**النقد الأدبي والعلوم الإنسانية** ، ط1، ترجمة: فهد عكام، دار الفكر، دمشق.

كريستوفر، نوريس. (1989م).**التفكيكية الفكر والممارسة** ، ترجمة: صبري محمد حسن، دار المريخ للنشر، الرياض.

كريسطيفا، جوليا. (1991م). **علم النص**، ط1، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.

كلر، جوناثان. (2005م).التفكيك، ترجمة : حسام نايل،**مجلة فصول**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد66، ص105.

كوهن، جان. (د.ت)**.بنية اللغة الشعرية** ، ترجمة محمد الولي، ومبارك حنون، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر.

كيروزيل، إديث. (د.ت). **عصر البنيوية** ترجمة : جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت.

كلود، ليفي ستروس. (1990م). **الإناسة البنيانية "الأنتروبولوجيا البنيوية (القسم الثاني)**، ترجمة: حسن قبيسي، مركز الإنماء القومي، بيروت.

مؤلف مجهول. (1982م). **نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الــروس،** ط1، ترجمة: إبراهيم الخطيب، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية.

ماضي، شكري عزيز. (1997م). **من إشكاليات النقد العربي الجديد،** ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

الماكري، محمد. (1991م)**الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهرتي** ، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.

مرتاض، عبدالملك. (2005م).**التحليل الــسيمّائيّ للخطــاب الــشعريّ (تحليــل بــالإجراء المستوياتيّ لقصيدة شناشيل ابنة الحلبيّ)**، ط1، اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

المساوي، عبدالسلام. (2007م). الموت من منظور الذات، قراءة جدارية محمــود درويش، **عالم الفكر**، العدد4، مجلد55 إبريل، ص100.

المسدي، عبدالسلام. (2006م). **الأسلوبية والأسلوب** دار الكتا ب الجديد، طرابلس، ط5.

المغربي، حافظ. (2006م). **التناص وتحولات الخطاب الشعري، من كتاب: تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر**، ط1، عالم الكتب الحديثة، إربد.

مفتاح، محمد. (1990م). **دينامية النص**، ط2المركز الثقــافي العربــي ، الــدار البيضاء.

مفتاح، محمد. (1990م). **مجهول البيان**، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.

مفتاح، محمد. (1992م). **تحليل الخطاب الــشعري (اســتراتيجية التنــاص)**، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.

مفتاح، محمد. (1994م).**التلقي والتأويل، مقاربة نسقية** ، ط1، المركــز الثقــافي العربي، الدار البيضاء.

منصر، نبيل. (1997م).**الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصــرة** ، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.

الموسوي،محسن جاسم . (1996م). مرجعيات نقد الشعر العربــي الحــديث فــي الخمسينات، **مجلة فصول**، مجلد15، العدد الثالث، ص43.

النابلسي، شاكر. (1987م). **مجنون التراب، دراسة في شعر وفكر محمود درويش**، ط1، المؤسسة العربية للنشر، بيروت.

نصر، عاطف جودة. (1987م)**الرمز الشعري عند الصوفية** ، ط1، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت.

النقاش، رجاء. (1969م). **محمود درويش شاعر الأرض المحتلة.**

نور الدين، صدوق. (1994م).**حدود النص الأدبي دراسة في التنظير والإبداع** ، ط1، دار الثقافة الدار البيضاء.

هالين، فيرناند وآخرون. (1998م). **بحوث في القراءة والتلقي**، ط1، ترجمة: محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب.

هايمن، ستانلي. (1981م)**النقد الأدبي ومدارسه الحديثة** ، ترجمة: إحسان عباس، ومحمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت.

الهمامي، الطاهر. (2006م)**الخطاب النقدي المعاصر تحولا ت فعلية أم قفزات شكلية، من كتاب: تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر**، ط1، عالم الكتب الحديثة، إربد.

هولب، روبرت. (2000م)**نظرية التلقي، مقدمة نقدية** ، ط1، ترجمة: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة.

وازن، عبده. (2006م). **محمود درويش الغريب يقع على نفسه، قراءة في أعماله الجديدة**، ط1، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت.

ويول، براون. (1997م). **تحليل الخطاب**، تحقيق: محمد لطفي الزليطني ومنير التريكي، جامعة الملك سعود.

ياكبسون، رومان. (1988م). **قضايا الشعرية**، ط1، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنوز، دار توبقال، الدار البيضاء.

اليوسفي،محمد لطفي . (1992م). **في بنية الشعر العربي المعاصر، السياب/سعدي يوسف/درويش نموذجاً**، سراس للنشر، تونس.

اليوسفي،محمد لطفي . (1992م). **لحظة المكاشفة الشعرية، إطلالة على مدارات الرعب**، ط1، الدار التونسية للنشر، تونس.

اليوسفي،محمد لطفي . (1997م). أسئلة الشعراء ونداء الهوامش،**مجلـــة فــصول**، المجلد16، العدد1، ص29.

ب. المراجع باللغة الإنجليزية:

Halliday and Ruqaiya Hasan, 1976, **Cohesion in English**, Longman, London,.

Roman Jakobson, 1963.**Essais de linguistique generale**, Paris, Les éditions de Minuit,

السيـــــرة الذاتيـــــة

- **الاسم:** فتحي رزق الخوالدة.
- **الكلية:** الآداب.
- **التخصص:** اللغة العربية.
- **السنة:** 2009م.
- **العنوان البريدي:** الأردن – الطفيلة.
- **العنوان الإلكتروني:** Fathi_rezik@yahooo.com
- **صندوق البريد:** -
- **رقم الهاتف:** -